

العدد (١٦٣) يونيو ١٩٩٦

العامية..

هل هى لغة جديدة؟

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٦٣) يونيو ١٩٩٦

الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العــراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٢٨ درهما ـ اليمن ١٧٥ ريال ـ ليبيا ١,٦ دينار ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٤٠ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعبر عن آراء أصحابها ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

القاهرة

العدد ١٦٣ يونية ١٩٩٦

فهرست:



من المحرر

صبري حافظ

هذا هو الثمن

قبل أسبوعين تقريبا، دخل غالي شكرى، رئيس التحرير مستشفى مصر الدولى، إثر إصابته بجلطة جديدة، شاءت الأقدار أن تجيء فى الجزء الخلفى من المخ الأمامى، دون أن تصل إلى مكان أخطر وكان سمير سرحان، رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب، قد دخل قبل ذلك بفترة وجيزة معهد القلب «بإمبابة» إثر اضطراب نبضات القلب، ويسافر جمال الغيطانى للعلاج نتيجة تعطل فى صمامين من صمامات القلب، وكان قد أصيب قبلهم جابر عصفور بمرض السكرى اللعين، ثم شوقى عبد الحكيم الباحث والكاتب المسرحى، الذى أصيب بأزمة قلبية. وهكذا تطول القائمة ولا تتوقف عن النزف، ولاشك أن هناك أسبابا عضوية، قادت إلى ذلك، إلا أن السبب الأكبر، هو أن المثقف المستنير، سيظل يدفع الثمن مادام يلح على التصدى لمختلف تيارات التخلف فيعمل ليل نهار من أجل التطور والتنمية ويحارب الإرهاب بمختلف صورة.

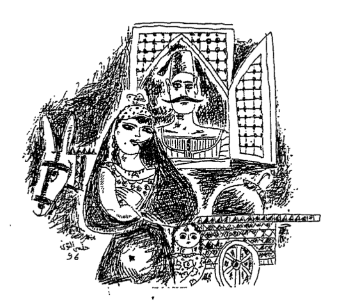
هذا هو الثمن الذى يدفعه المثقف المستنير، منذ ابن رشد إلى محمد عبده وعبد الرحمن الكواكبى وقاسم أمين، ومصطفى عبد الرازق وأحمد أمين، وأحمد لطفى السيد، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وجمال حمدان، ونجيب محفوظ... الخ.

إنه الثمن الذى يدفعه أبطال الفكر، على مدار التاريخ فى سبيل الحرية والعقلانية. وإذا كان تاريخ الثقافة العربية هو تاريخ أفكار وأشعار فإنه فى الوقت نفسه، كان ومازال تاريخ مذبحة منظمة أخذت على مر الوقت شكل التشريد والمرض والاعتقال والسجون، لأن العبرة ليست بالفكرة الجميلة، مهما كانت جميلة، وإنما العبرة بالفكرة مدفوعة الثمن شعوريا وفكريا.

ورغما عن أننا على وعى تام بذلك، إلا أننا على يقين كامل بأن غالى شكرى سيتجاوز أزمته الصحية الجديدة إلى إرادة الحياة والقوة والمعرفة والعافية، فهو الذى يردد دائما عبارة رينيه شار، الشاعر الفرنسى المعاصر الكبير والتى تقول : «آن الآوان تماما لكى نصنع لأنفسنا صحة من الألم».

مستشارو التحرير

العامية ..



في حينما تكون هناك أزمة هوية، أو أزمة وجود إنسانى، تتشكل رغبات كامنة، وتصعد على السطح الاجتماعى، ومن هنا تظهر وكأنها أزمات طارئة أو مفتعلة، وهى على العكس تمامًا، هى أشياء حقيقية وموجودة طول الوقت، إلاّ أنها تغيب إلى حين معين، وتظهر مرة أخرى تبعاً لما يمور به المجتمع من تحولات وتقلبات، فلا وجود لفكرة من عدم.

والعامية، أو اللغة المنطوقة كما يسميها بعضهم، أو لغة الحياة كما يسميها بعضهم الآخر، إحدى معضلات المثقف العربى، أو هكذا تتبدى، فهو يعانى من ثنائية الفصحى والعامية ضمن ما يعانيه من ثنائيات عديدة، منها ثنائية السلطة والمجتمع، التخلف والتحديث، الحرية والعبودية، إلى آخر الثنائيات المعوّقة للتفكير.

مما حدا بهذا المثقف فى غالب الأحيان إلى الانعزالية عن التواصل الاجتماعى، أو حتى عن التواصل مع نفسه، وكأنه معلق فى فراغ، بين القاعدة/ المجتمع والصفوة المعزولة أيضاً عن نفسها.

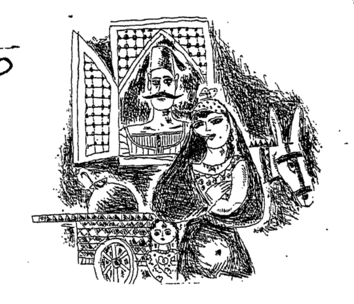
فهو أحياناً لا يقترب من القضايا الساخنة، فيحاول طمسها أو تناسيها، مثل قضية الفصحى والعامية، فيقع فى مأزق أنه يفكر بالعامية ويكتب بالفصحى بوصفها لغة مقدسة لا تتطور ولا تتحور وهو كلام قد يكون صحيحاً وخاطئًا فى الآن نفسه، صحيحًا إذا اعتبرنا أن العامية والفصحى لغتان مختلفتان، وخاطئًا إذا اعتبرناهما لغتين مندمجتين، ونحن أميل إلى التعريف الثانى.

لكن لماذا هما منفصلتان فى ذهن المثقف، ولماذا يخاف الاقتراب منهما ككل القضايا الأخرى؟

لابد لنا أولا أن نشير إلى أن أصحاب الدعوات إلى العامية قد انخرطوا فى الأيديولوجيا المحض، من ثم ، فكل من اقترب من هذه القضية، اتُّهم فى وطنيته أحياناً، وفى أغلب الأحيان فى معتقده، وبالتالى، ظل الانفصال قائمًا بين من يدعون بهذه اللغة وبين الوجود الفاعل والحقيقى، وظل مبدع العامية هامشيًا داخل متن الثقافة العربية وفى رأيى أنها من أخطر القضايا التى تجعل المثقف مزدوجاً فى كل شىء.

والعامية كلغة، قضية شائكة ، وإن كانت فى الواقع قضية بسيطة، شائكة بسبب طمس واندثار اللهجات العربية العديدة، لصالح لهجة واحدة التى هى الفصحى، التى نكتب برسمها الآن، هى لغة مبدعة

هل هى لغة جديدة؟



أيضاً وفاعلة، إلا أنه تم تغييب جميع اللغات/ اللهجات وتكريسها فقط.

وفى رأينا بوصفهما لغتين مندمجتين، يصبان فى بعضهما بعضا، فإننا نرى أن الفصحى لا تأخذ مكان العامية، والعامية لا تستطيع أن تأخذ مكان الفصحى كلية، ولكنهما يمدان بعضهما بمخزون هائل من الصور والأخيلة، فقط فى فترات الانحطاط العقلى والاجتماعى والسلطوى، تبدوان منفصلتين ومختلفتين ويكون العصر حين ذاك ركيكاً.

فليست الكتابة زمن المماليك مثل الكتابة الآن أو الكتابة زمن الاحتلال الفرنسى أو الإنجليزى شبيهة بالكتابة الآن، وحتى أوائل القرن، فقد تطورت الفصحى وتطورت أيضاً العامية بالقدر نفسه.

من ثم لا ندرى لماذا تم عزل الكتابة بالعامية، وتم عزل قصاصيها وشعرائها ومفكريها! قد تكون الإجابة ملتبسة، فمعظم اللغات تطورت، ومنها العربية بلا شك، التى تمتلك تراثاً عريضاً، سواءً أكان فصيحاً أو عامياً، فقد كانت هناك لهجات عديدة قبل أن تتوحد بفعل الدين فى لغة قريش، ورغم ذلك ظلت اللهجات حية، تُتناقل مع المهاجرين الأوائل، ولاتزال حتى الآن تبدع جوار الفصحى فى السِّيَر الشعبية والشعر والقصة والكلام اليومى الذى يمتلك مجازاً هائلا، وتتطور أيضاً، سواء عن طريق التحولات الاجتماعية أو عن طريق اتساع رقعة التعليم.

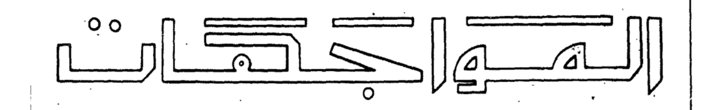
من هنا كان هذا العدد من مجلة «القاهرة» الذى يُكرّس بالكامل حول اللغة العامية، كلغة تفكير ولغة حياة ولغة إبداع، جنبًا إلى جنب واللغة الفصحى، وكان فعل غيابها منذ ما قبل الإسلام بقرون حتى الآن لجريمة ضد العقل العربى، وعلينا أن نعود إلى الملاحم والسِّيَر والشعر، حتى الشعر الحديث الذى بُعث على يد ابن عروس، بيرم التونسى، بديع خيرى، مصطفى مشرفة، فؤاد حداد، صلاح جاهين، الأبنودى، سيد حجاب، أحمد فؤاد نجم، فؤاد قاعود، نجيب شهاب الدين، بدر نشأت، وحتى الأجيال الجديدة الذين لا يقلون أهمية عن مثقفى الفصحى وشعرائها ومفكريها.

ولعلنا قد نجحنا فى وضع حجر الأساس إلى الانطلاق نحو إزاحة الغبار عن لغة متطورة جداً وعن مثقفين مهمين للعقل العربى.

مهدى مصطفى



لوحة للفنان: محمد قطب



العامية.. هل هى لغة جديدة؟

مــــــــــدخــل إلـــــى ..

اللغـــة العـــامـــيـــة المصـــرية

لغة الفكر والحياة

دراســـة فـى

النشـــأة، الكلمـــات، القـــواعـــد، الأســـاليـب

بـــدر نشـــأت

روائى مـصـرى وباحث فى اللغـة العـامـيـة

هذا نص كامل يقترب من كتاب شامل حول اللغة العامية - كما اصطلح على تسميته الكاتب المصرى بدر نشأت وآخرون - وهى لغة فى عرف بعضهم ولهجة فى عرف بعضهم الآخر. وقد تراوحت بين الصمود والانهيار فى فترات معينة حسب وجود سلطة ما تؤصل فكرة ضد فكرة والعكس بالعكس، وهنا ننشر هذا النص الثرى الذى يحيلنا إلى جذور العامية منذ الفراعنة حتى الآن.

«الكتابة صورة الصوت فكلما قربت منه فى سيماها كانت خيراً»

فولتير

«إن تفشى اللحن والخروج عن قواعد الإعراب والصرف، إنما هو مجاراة لقانون مهم من قوانين النطق يعرف بـ Vowel - Harmony وهو الميل إلى انسجام حركات النطق المتجاورة وتأثرها ببعضها بعضاً».

«دلالة الألفاظ» إبراهيم أنيس

«... فهم يتخيلون أن القواعد لا توجد إلا فى الكتب التى توزع على تلاميذ المدارس وهذا خطأ.. لأن الكلام الريفى أو اللهجات كما يسمونها فيها قواعد أشد صرامة فى غالب الأحيان مما فى اللغات التى تُلقن من كتب النحو».

«اللغة» فندريس

«اللغة العربية فى حاجة إلى أن تتحلل من التقديس، هى فى حاجة إلى أن تخضع لعمل الباحثين كما تخضع المادة لتجارب العلماء».

«يجب ألا نتقيد بشىء ولا نذعن لشىء إلا مناهج البحث العلمى الصحيح».

«فى الأدب الجاهلى»

طه حسين

فـ نحن فى مصر لنا لغتان.. لغة لحياتنا.. ولغة لكتابتنا..

فنحن نعيش باللغة المصرية العامية.. ونصور معيشتنا باللغة العربية الفصحى.. نفكر باللغة المصرية العامية.. ونعرض أفكارنا باللغة العربية الفصحى، نتحدث باللغة المصرية العامية.. ونقرأ باللغة العربية الفصحى.. لذلك فنحن فى مصر لنا أدبان مختلفان..

أدب يعبر عن الحياة المصرية تعبيراً عربيًا.. هو الأدب الذى ينتجه المصريون باللغة الفصحى.. لغة الكتابة العربية..

وأدب يعبر عن الحياة المصرية تعبيراً مصرياً.. هو الأدب الذى ينتجه المصريون باللغة المصرية العامية.. لغة الفكر والحياة..

يقول أحمد ضيف:

«هل فنون الكلام البليغ والشعر الفصيح فنون مصرية؟.. حتى يقال إن لنا شعراً مصرياً وكتابة مصرية وخيالا مصرياً وثقافة مصرية.. وحتى يتبين أن هناك فرقا بين آدابنا وآداب الأمم الإسلامية الأخرى».

«إن كانت لنا ثقافة خاصة وأخيلة خاصة وبلاغة خاصة.. كان لنا أدب مصرى

خاص.. ولكن ثقافتنا ليست ثقافة محلية.. أو ليست ثقافة مصرية خالصة.. بل هى ثقافة عربية إسلامية منذ أن فتح العرب مصر».

ثم يقول:

«وإن كان لمصر أدب خاص أو صبغة خاصة فى الأدب.. فإن ذلك أظهر ما يكون فى الأدب العامى»(١).

وإن كنا نرى أن العربية الفصحى هى اللغة الجميلة لكتابتنا.. فإن العامية المصرية هى اللغة الجميلة لحياتنا.. وليس بين اللغتين أى صراع أو تناحر إلى الحد الذى يدعيه البعض.. إذ يشهد الأمر الواقع بأنهما لغتان متجاورتان متحابتان.. تلبيان كافة حاجاتنا التعبيرية وتتبادلان التأثر والتأثير.

حقيقةً إن المصريين قد قدموا فى اللغة الفصحى إبداعات مشهودة.. وإنجازات رائدة فى الأدب والشعر وغيرها من فنون الكتابة.. إلاّ أن اللغة العامية أيضاً كانت وما زالت لها إبداعاتها وتراثها..كيانها وحياتها.. وهى فى اتصالها بالحياة وتفاعلها معها وصدقها فى التعبير عنها.. حقيقة موضوعية كبرى لا يمكن أن نتجاهلها إلا إذا كنا نستطيع أن نتجاهل الحياة.

كما لا يمكن أن نتخذ منها موقفًا فيه عداوة أو ازدراء لأن هذا ضد العلم والمنطق وقوانين التطور.

وبحب شديد لكل ما هو لغة .. تلك التى ميزت بين الإنسان والحيوان.. وحملت تاريخ الإنسان فوق الأرض. أقدم هذا البحث وهو جهد متواضع لعرض بعض الحقائق العلمية والدلائل التاريخية عن اللغة الفصحى العربية واللغة العامية المصرية ومحاولة للكشف عن كثير مما انتشر من مفاهيم خاطئة تتصل بعلوم اللغة، ما برحت تسكن عقول أغلبية من مثقفينا.. وما اللغات إلا وسائل لا غايات..

كما أن ما أعرضه من مقارنة موجزة بين اللغتين هو سبيلنا إلى تفقد ممتلكاتنا والوقوف على معطيات لساننا وحروف كتابتنا ووسائل تعبيرنا.. فالفصحى والعامية هما وضعنا اللغوى الحالى.. وهما نحن، ماضياً وحاضراً.. عقلا ونفساً.. حياة وديناً..

ولما كانت لغة الحياة المصرية عبر تاريخها قد حملت عدة مسميات.. «المولدة

لغة الفكر والحياة



والدارجة والعامية».. فإن هذه المسميات جميعها تندرج تحت اسم واحد هو اللغة المنطوقة.

ولن يضير العربية المكتوبة ذات التاريخ المجيد والإبداع العظيم من أن تسمح للعربية المنطوقة بأن تعبر عن نفسها بحرية.. وتبدع دون تحفظ.. وتجد لها مجالا إلى النشر دون حظر.. وتتخذ لها مكاناً إلى جوارها فى الدوائر الرسمية.

إن العامية المصرية أو العربية المنطوقة أو اللغة الجديدة هى لغة الحياة الفعلية لغة الفكر والواقع.. وقد حان الوقت لنرفع عنها نظرة الاضطهاد والدونية.. وأن نحوطها بكل تقدير واحترام وهو ما يجب أن تتمتع به الابنة الشابة الشرعية.. للغة الأم الفصحى العربية.

فى جوهر اللغة:

ما زالت المرحلة الأولى من طفولة الإنسان مجهولة.. لا نعلم عنها سوى أن الإنسان كان يعيش فى الغابات وغيرها، ويسكن الأشجار أحياناً وكان ضحية مستمرة للوحوش المفترسة (يأكل الفواكه ومنتجات الطبيعة.. وكان تقسيم الحديث إلى كلمات هو النجاح الرئيسى للإنسان وإن لم توجد فى هذه الفترة البدائية أى من الشعوب التى عرفها التاريخ والتى يحتمل أنها استمرت آلاف السنين)(٢).

ذهب بعض علماء الغرب إلى أن كلام الإنسان قد نشأ عن تقليده لأصوات الحيوانات والطبيعة كنباح الكلب وعواء الذئب وغيره، وأنه اتخذ من تلك الأصوات رموزاً تعبر وتدل على الحيوانات ذاتها، كذلك الحال مع أصوات الطبيعة كخرير الماء وزفير الريح.. إلخ.

على أن المعارضين لهذه النظرية رأوا أنه ليس من المعقول أن يقلد الإنسان أصوات مخلوقات أدنى منه ويستنبط منها لغته السامية.. ومن علماء العرب يقول **ابن جنى** فى الخصائص (وذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعة كدوى الريح وحنين الرعد وشحيح الحمار ونعيق الغراب وصهيل الفرس ونزيب الظبى ونحو ذلك ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد.. وهذا عندى وجه صالح ومذهب مقبول).

وحين ظهر **داروين** اتجه إلى الربط بين النشأة اللغوية للإنسان وبين أصواته الغريزية والانفعالية وحاول تفسيرها تفسيراً فسيولوجيًا.. ربط الصيحة أو الصرخة بموقفها الانفعالى ثم بحركات أعضاء النطق الدالة عليها.. وإن لم يغفل محاكاة الإنسان لما يسمعه حوله من أصوات واعتماده عليها للتعبير عن أفكاره.. وأن اللغة ظلت مثل اليد إحدى وسائل سيادة الإنسان.. وكان لنظرية التطور وأصل الإنسان التى توصل إليها **داروين** أثر كبير فى المناداة بعلم الاجتماع وما تبعه من مولد عديد من المدارس والاتجاهات وما تفرع عنه من علوم..

ذهب بعض الفلاسفة إلى أن العمل لم ينتج أشياء معزولة أو أدوات فحسب وإنما أنتج العالم الإنسانى.. وأن النشاط الخلاق للغة لأنها عمل جماعى انبثق خلال الجهد المشترك فهى التعبير الحى عن هذا الشكل المعطى للعالم.. كما أن اليد البشرية لم تقتصر على كونها عضو العمل إنما صارت من إنتاجه بحكم استدعائها إليه وتطورها معه بالممارسة.. كذلك اللغة التى لم تبدأ وتتشكل وتغتنِ إلا أثناء العمل ولم تستمد قوامها ومادتها إلا منه.

ثم بدأت تتكشف للإنسان تلك الأساليب والتعابير غير المطابقة لاحتياجاته أو أفكاره.. وبدا خلال مراحل الأبحاث والتجارب

وعمليات التحسس والأخطاء المصححة وحالات النجاح المستغلة، يتبنى مفاهيمه الجديدة عن المكان والزمان والحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية.. وأخذ التمرس الاجتماعي الجديد يجرب كي يعبر..

ومع حلول القرن العشرين - وهو بحق قرن علم اللغة - كانت اللغة قد تركزت على عدد من الأسس العلمية الصحيحة وتوصل العلماء إلى تناول اللغة من ثلاثة وجوه.. الصوت Phonetique والشكل Morpho-logie والتركيب Syntaxe كما بدأ بعض المحدثين من العلماء ينبذون الطرق الاستقرائية ويلجئون إلى طرق أخرى أكثر دقة في الوصول إلى طبيعة نشأة اللغة وأسرارها معتمدين على دراسة مراحل نمو اللغة عند الطفل ثم دراسة اللغة في الأمم البدائية لإمكان دراسة تطور اللغة التاريخي بتطبيق ما يصلون إليه من قواعد على عصور ما قبل التاريخ..

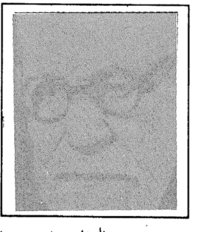
على أن العالم اللغوي فندريس يرى أن مشكلة أصل اللغة ليست من مشاكل علم اللغة.. وأن اللغويين يدرسون الألسنة التي تتكلم والتي تكتب ويتعقبون تاريخها بمساعدة ما يكتشفونه من معلومات قديمة، لكنهم مهما أوغلوا في هذا التاريخ فإنهم لن يصلوا إلا إلى ألسنة قد تطورت كثيراً وتركت خلفها ماضياً ضخماً لا نعرف عنه شيئاً..

ويظل السؤال قائمًا.. متى بدأ الإنسان يتكلم؟.. ومتى بدأ البشر يتحدثون؟.. أجاءتهم اللغات من السماء؟.. أم اصطلحوا عليها فيما بينهم؟..

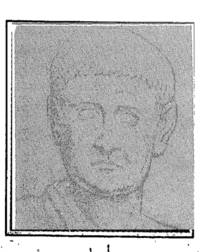
حين نقول (أرض) فهل تنجح هذه الحروف الثلاثة في أن تنقل إلينا جوهر ذلك الشيء المادي؟.. هل توفق في أن تحدده؟.. أن تكشف فحواه؟.. وهي لا تزيد عن مجموعة من النبرات الصوتية، اتفقنا فيما بيننا عليها فصارت اصطلاحاً.. ولماذا يحمل هذا الشيء المادي أسماء متعددة في لغات أخرى.. في الإنجليزية earth وفي الفرنسية terre هل لأن هذه الكلمات ما هي إلا رموز لأفكار البشر وإشارات حسية لها؟.. علاقاتها بالباطن لا بالخارج.. بعالم العقل والنفس لا عالم المادة والوجود.. فتنحصر العلاقة الحاصلة بين الكلمة والفكر أكثر من انحصارها بين الكلمة والشيء.. وبهذا فقد لا تعني الكلمات نفسها شيئًا.. إنما تعني ما نريده لها أن تعنيه..

ويبرز السؤال القديم المستمر الذي شغل المفكرين والعلماء منذ فجر التاريخ.. هل تعبر الأسماء عن حقيقة الأشياء؟..

رأى بعض فلاسفة الإغريق أن علم الأسماء يقودنا إلى علم الأشياء.. فمتى عرفنا حقيقة الاسم توصلنا إلى حقيقة الشيء.. ذلك لأن في الطبيعة اسمًا صحيحًا لكل كائن حي.. ولأن الكلمة ليست تسمية يطلقها البعض على الشيء.. وأن الأسماء تعطى من قوة إلهية.. هذا ما ذهب إليه هيراقليطس وما عرف باسم توقيفية اللغة..



داروين



أرسطو

بينما رأى آخرون أن الكلمات لا تكشف تمامًا عن مسمياتها، وأن اللغة ما هي إلا اصطلاح ومنهم ديمقريطيس لأن التسمية هي وليدة التكرار والعادة عند الذين زاولوا فعلها.. وهو ما عرف باسم اصطلاحية اللغة..

وظل فلاسفة الإغريق عند الرأي وذلك حتى ظهور المسيحية التي جددت في العالم الغربي الدعوة إلى توقيفية اللغة.. وجاء سفر التكوين مؤكداً أن اللغة وحي من السماء (وقال الرب الإله لا يحسن أن يكون الإنسان وحده فاصنع له عوناً بإزائه.. وجبل الرب الإله من الأرض جميع حيوانات البرية وجميع طير السماء.. وأتى بها آدم ليرى ماذا يسميها.. فكل ما سماه به آدم من نفس حية فهو اسمه)(٣).

وعلى ضوء هذه العقيدة افتتح القديس يوحنا إنجيله بقوله الشهير (في البدء كانت الكلمة). وبين التوقيف والاصطلاح ظهرت دعوات عديدة تجمع بين النقيضين.. قال القديس جريجوريوس (أن يكون الله قد وضع في الطبيعة البشرية كل ملكاتها المألوفة. فهذا لا يعني أنه علة كل الأفعال المباشرة.. أجل.. لقد وضع فينا ملكة بناء البيت كما وضع فينا الملكات المحققة للأفعال الأخرى لكننا نحن البانون لا هو.. وهكذا قل عن اللغة.. فهي قوة عمل الذي جبل طبيعتنا.. إلا أن خلق الأسماء للأشياء يعود إلى الإنسان وحده)(٤).

إلى أن بزغ عصر اللغة العربية ومجدها مع ظهور الإسلام.. نزل القرآن الكريم ببيانه المعجز:

(قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا).

وصدق قوله تعالى وانتشر الإسلام يهدي البشر إلى دين الحق والفلاح ويرشدهم سواء السبيل.

لكن اللغويين العرب تضاربت أقوالهم في مشكلة اللغة.. منهم من أيّد التوقيف.. وفي ذلك يقول ابن فارس في كتابه (الصاحبي) (أعلم أن لغة العرب توقيف أي وحي.. ودليل ذلك قوله تعالى (وعلّم آدم الأسماء كلها) ورأوا أن الألفاظ تنقل المعاني بمناسبة

لغة الفكر والحياة

طبيعية.. فإن أطلقنا لفظ (الأرض) على (السماء) أو أطلقنا كلمة (السماء) على (الأرض) لما صح ذلك.. لأن كل اسم يتخذ لفظه من طبيعة شيء يختص به ولا يخص سواه، ولأن اللفظ بطبيعته لا يحمل معنيين فى آن واحد.

ومنهم من أخذ بالاصطلاح.. ويرى أن الألفاظ يضعها المختصون وأهل اللغة بالاصطلاح والتواطؤ.. قال ابن جنى:

(إن أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح، لا وحى وتوقيف، ذلك بأن يجتمع حكيمان أو ثلاثة فصاعداً، فيحتاجون إلى الإبانة عن الأشياء المعلومات فيضعون لكل واحدة منها لفظاً إذا ذكر عرف به مسماه، ليمتاز عن غيره، ويغنى بذكره عن إحضاره إلى مرآة العين)(٥).

وبذلك تصير اللغة فيما رأى هذا الفريق امتداداً صوتيًا يخرج من الشفاه ويطرق الآذان للتعبير عن الوجدان الداخلى.. ويصبح الوجدان هو (العلة) واللغة هى (المعلول) وتصبح اللغة واسطة لا غاية، كما يصبح من طبيعتها أن تتبدل وتتشكل وتختلف باختلاف الزمان والمكان.

بينما رأى نفر ثالث ومنهم القاضى أبو بكر وغيره من الباحثين فى شئون اللغة أن الرؤيتين كلتيهما جائزة الحدوث.. وأن فى قوله تعالى (وعلم آدم الأسماء كلها) ما يفيد بأن التعليم قد حصل بالإلهام.. وأن الله قد ميز الإنسان بملكة الخلق ثم تركه يخلق على هواه. ولأن الأسماء إذا كانت قد نزلت على آدم بالتوقيف.. فإن أبناءه ومن جاء بعدهم من البشر لم يكونوا من الموقوفين على اللغة وأنهم قد اصطلحوا أو تواطئوا على لغات أخرى مختلفة كل الاختلاف ونطقوا بألسنة متباينة كل التباين.. وفى ذلك يأتى قوله تعالى:

(وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه)

(ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة)

(ومن آياته خلق السموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم).

وقد كان لانتقال العربى من همجية الجاهلية إلى رحابة الإسلام ثم انطلاقهم من النطاق العربى فى العصر الأموى إلى الأفق العالمى فى العصر العباسى واتصالهم بغيرهم



من الأمم والشعوب وما لهم من حضارات ولغات، أكبر الأثر فى نهضة اللغة العربية وارتقاء أساليبها واغتناء مفرداتها واتساعها لاستيعاب مختلف فنون الأدب وشتى مسائل العلوم.

على أن عالم اللغة قد حفل مع تقدم التاريخ بكثير من النظريات والمذاهب والاتجاهات.. فالفيلسوف الإنجليزى لوك قد اهتم فى كتابه (بحث فى المدارك البشرية) بعلاقة الفكر باللغة وأن الكلمات رموز لأفكارنا وإشارات لحسنا وأنها اصطلاحات متفق عليها بين البشر لكونهم يعيشون فى بيئات اجتماعية.. وأن الألفاظ لا تخص الأشياء بقدر ما تخص الأفكار.. فعلاقتها بعالم النفس لا بعالم الطبيعة..

لكن دى بونالد انطلق من توقيفية اللغة لأن العلم بمواقع الألفاظ يخبرنا عن حقيقة الوجدان ولأن اللفظ يعبر عنه تعبيراً كاملا وبذلك تصبح اللغة غاية لا واسطة(٦).

بينما رفض ليبنتز الأخذ بأى من الاتجاهين وعمد إلى إيجاد منهج استقرائى موضوعى لا يتقيد بما سبقه من نظريات يقوم على الإحصاء كما هو شائع فى جميع العلوم، وإن معرفتنا للغة يجب أن تكون بعدية لا قبلياً على غرار معرفتنا بالأمور الطبيعية.

لكن المحدثين من علماء اللغة ومنهم جسبرسن قد أخذ بوجود المناسبة بين الألفاظ ودلالاتها وإن أكد على أنها ليست مضطردة فى أية لغة.. وأن بعض الكلمات تفقد هذه الصلة، وأن بعضها يكتسبها بالاستعمال.. وأشار إلى بعض الحالات النفسية التى تربط الألفاظ بمعانيها مثل الغضب والنفور وغيرها.. كذلك أحجام الأشياء وأبعادها.. فى لغتنا العربية مثلا نجد أن الياء علامة التصغير والكسرة علامة التأنيث..كذلك نرى أثر زيادة المعنى بزيادة المبنى كما فى طق وطقطق.. وأثر التضعيف فى زيادة الدلالة كما فى (كسر) و(كسّر).

وظهر عالم اللغة السويسرى دوسوسور كأشهر معارض لأصحاب الصلة الطبيعية بين اللفظ والمعنى ورأى أنها علاقة اعتباطية لا تخضع لمنطق أو نظام مطرد مع اعترافه بالصلة بين أصوات الطبيعة وبعض الألفاظ.. ولفت النظر إلى وجوب التفرقة بين الصلة الطبيعية والصلة المكتسبة التى لا تولد مع الألفاظ وأن العقل البشرى يميل إلى التجميع والتعميم والربط بين الأصوات وأشكالها فيما يعترضه من كلمات جديدة.. وأنه قد احتاج إلى أن ينتقل من تجسيم الكلمات إلى تجريد المعانى بحيث تفقد الكلمات العلاقة بين أصواتها ومدلولاتها.. وأن جميع المؤثرات فى حياة اللغة إنما ترجع إلى عوامل اجتماعية.. وتفريقه بين اللغة Langage والكلام Parole فاللغة ظاهرة اجتماعية تنشأ من طبيعة الاجتماع ويهيمن عليها العقل الجمعى بينما المقصود بالكلام هو اتباع الفرد فى تفاهمه مع الغير، بالنظم اللغوية المتفق عليها فى مجتمعه.. وهو عمل فردى فى جوهره يتأثر أحياناً بعوامل حسية وجسدية وغيرها، وأن اللغة تخضع للظواهر الاجتماعية أكثر من أى مؤثر آخر(٧).

وقد جمع هذا الاتجاه علماء آخرين على رأسهم دوركايم صاحب قواعد المنهج الاجتماعى حيث أسسوا ما يسمى بعلم الاجتماع اللغوى أو السوسيولوجيا الاجتماعية Socioloie Linguistique ومنهم ميليه Meillet وفندريس Vendryes .

على أن هذا الاتجاه قد عارضه دولاكروا أستاذ علم النفس اللغوى- إذ رأى أن اللغة تخضع فى الحقيقة للبيئة الاجتماعية ولكنها تتأثر بعوامل غير اجتماعية كالبيئة الجغرافية واختلاف الأجناس ووظائف الأعضاء ؛ ذلك بنية اللغة وقواعدها وتفاعل أصواتها فيما بينها... وغيره(٨).

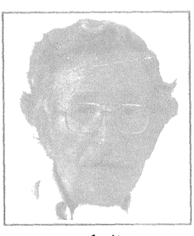
وقد حذا حذوه بعض علماء اللغة أمثال ديوزا Dauzat صاحب فلسفة اللغة Philosophie Linguistique اللهجات Patois حياة اللغة La vie du Langage.

وحظى شومسكى بأهمية خاصة حين ظهر باتجاهه التوليدى فى منتصف الخمسينيات الذى تأسس على تداول اللغة على أنها نشاط عقلى.. وأن طبيعة اللغة هى نفسها طبيعة العقل.. وأن دراسة تكوين النماذج الشكلية المعبرة عن القدرات العقلية لمستعملى اللغة يقودنا إلى التحويلات والقواعد النابعة منها ويبرر العلاقة بين اللغة والعقل.. وهو يرى أن ذلك يتحقق فى وجهين .. المظاهر الخاصة باللغة المتمثلة فى الجهاز الفطرى الكامن فى الإنسان والذى يمكنه من اكتساب اللغة.. ثم فكرة البناء العميق.. فما دامت اللغة هى عمل العقل فهناك عوامل تكمن تحتها هى الأشكال اللغوية المجردة المختزنة فى عقل الإنسان.. وأن قواعدها التحويلية لها صلاحيات مطلقة فى إجراء التعديلات المناسبة الكفيلة بتوصيل الجملة إلى مبناها السطحى.. أى الشكل المنطوق أو المكتوب..

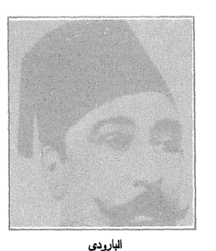
على أن ما يعيب اتجاه شومسكى هو أنه قد أظهر العمليات النحوية على أنها عمليات ميكانيكية دون تبرير لما يحدث من تحويلات مختلفة خلال مراحل توليد الجملة وهو بذلك قد أغفل وجدان المتكلم وظروفه النفسية(٩).

غير أن المخالفين لشومسكى كان أغلبهم من أصحاب الاتجاه الوظيفى فى اللغة فهم يربطون بينها وبين الوظيفة التى تؤديها وكذلك بالبيئة الاجتماعية.. ولأن المتكلم يسعى دائمًا إلى جانب نقل بعض الحقائق إلى الآخرين إلى أن ينقل إليهم مشاعره أيضاً تجاه هذه الحقائق.. كما أن إحداث فعل اللغة يرتبط بكيفية نطق الجملة من حيث التنغيم والنبر وغيرها من مظاهر لغوية غير منطوقة كحركات اليدين وإيماءات الرأس وتعابير الوجه..

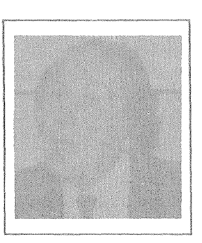
ويذهب هاليداى Halliday إلى أن جانباً كبيراً من المعانى والجمل يعتمد على الخبرة المشتركة بين المتكلم والمتلقى.. وأن اللغة لا تنفصل عن الثقافة والتراث والعادات والتقاليد.. وأن عناصر اللغة تتضافر مجتمعة



تشومسكى



البارودى



نزار قبانى

لتساهم فى أداء الفكرة التى يرغب المتكلم فى توصيلها.. فالكلمة الواحدة فى الجملة تؤدى وظيفتها الصوتية من خلال وحدات صوتية أخرى كما تمثل وضعاً نحوياً من خلال نظام نحوى تكون هى جزءاً منه..

وكانت أهم المدارس الوظيفية فى اللغة هى مدرسة براغ ومدرسة لندن التى برز منها العالم فيرث Firth متأثراً بأفكار مالينوفسكى Malinowsky الداعى إلى ضرورة دراسة اللغة فى إطار سياق معين لأن اللغة أداة اجتماعية يستعملها الأفراد بقصد تحقيق أهداف وأغراض معينة..

أما الاتجاه البنائى عند بلومفيلد Bloomfield وغيره من اللغويين الأمريكان والذى يربط المعنى بعنصرى المثير ورد الفعل فيرى (أن مستعمل اللغة يمثل عنصر الاستجابة أو رد الفعل حينما يكون متلقياً، وقد يمثل المثير حينما يكون مرسلا) وقد تأثر بلومفيلد بمذهب من مذاهب علم النفس يعرف بالسلوكية Behaviourism على اعتبار أن (خصوصيات ومحتويات العقل يمكن النفوذ إليها عن طريق الاستبطان) لذلك فإن قضية المعنى تشكل نقطة ضعف فى الاتجاه البنائى ولم تعط حقها من الاهتمام(١٠).

وعديدة هى الأبحاث والنظريات التى ظهرت فى علوم اللغة حتى صارت من أضخم وأهم علوم العصر وإن ما زالت فى انتظار المزيد..

علاقة الفكر باللغة:

إن كان الإنسان فى الأشكال الأولى من نشأته لم يكن يعبر عن نفسه (إلا بالصيحات التى كانت تصاحب ما يأتيه من أفعال.. كصيحات الجوع والغضب والخوف وغيرها.. فإن هذه الصيحات كانت مرتبطة مباشرة بأفعاله وتمثل عنصراً مهمًا من عناصرها بحيث كانت تكفى وحدها لإطلاق تلك الأفعال.. كذلك الصيحة التى كان يطلقها رئيس القبيلة فتكون إيذاناً بالهجوم..

ويفسر جانيه ذلك بأن اللفظ كان فى الأصل جزءاً من الفعل وأنه كان قادراً على (استثارة كل ما ينطوى عليه الفعل من

لغة الفكر والحياة

محتوى انفعالى محسوس، فصيحات الحب مثلا التى تفضى إلى الفعل الجنسى من بين أقدم الألفاظ وأكثرها بداءة.. لذلك بقيت هى وغيرها من الألفاظ التى تشير إلى هذا الفعل مشحونة بطاقة انفعالية محددة[11].

من هذه الصيحات تكونت الألفاظ الأولى فى لغة الإنسان البدائى.. ولعلها كانت فى البدء متشابهة فى نطقها وإن اختلفت دلالاتها باختلاف جرس كل منها.. فصيحة الخوف غير الجوع أو الرغبة الجنسية (ولعل الصيحة قد اعتبرت بعد أن زودت بقيمة رمزية كأنها إشارة قابلة لأن يكررها آخرون.. ولعل الإنسان قد وجد فى متناول يده هذا المسلك المريح، قد استعمله للاتصال ببنى جنسه أو لإثارتهم إلى عمل ما أو منعهم عنه)[12] (وهكذا كانت عناصر الصياح والغناء تصبح مزودة بقيمة رمزية يستبقيها كل فرد فى نفسه لاستعماله الشخصى)[13].

لكن بدء ظهور اللغة المعبرة والتفكير المنتظم عند الإنسان يرجع إلى نشأة الآلات البدائية وبدء استعمالها فى الإنتاج الجمعى.. فإن ظروف الإنتاج الجمعى قد دفعت الإنسان إلى أن يتحدث وينطق باللغة وأن يفكر وينوع الأفكار عما يحيط به.. فما كان فى استطاعته أن يعبر عن الأشياء وخواصها وعن كيفية استعمالها بدون أفكار.. ولم يكن يستطيع أن يكوّن هذه الأفكار دون كلمات وجمل.. (فتطور العمل قد ساعد بالضرورة على توثيق العلاقات بين الأفراد عن طريق حالات المساعدة المتعددة والنشاط المتبادل وعن طريق إيضاح ميزة هذا النشاط المتبادل لكل فرد.. وبالاختصار.. فإن هؤلاء الأفراد أثناء العمل قد وجدوا لديهم من الأشياء ما يود الواحد أن يقوله للآخر)[14].

وما كان لعقل الإنسان أن ينشط ولمداركه أن تتسع ولغته أن تتطور لو لم يكن العمل هو أساس نشاطه الاجتماعى.. ففى العمل وخلاله استعان الإنسان بالعقل كى يفكر.. وباللغة كى يعبر عن أفكاره للآخرين.. فالعمل هو باعث الفكر كما أن الفكر واللغة باعثان على تطور العمل.. والإنسان حين بدأ يعيش مع غيره من الأفراد قد بدأ نشاطه الاجتماعى وبدأ ينوع أحاسيسه ويكون خبرته.. وفى خلال هذا النشاط



الاجتماعى وهذه الأحاسيس المنوعة والخبرة المكتسبة.. بدأ يكون الأفكار واللغة ويطور الأفكار واللغة..

والصلة بين الفكر واللغة صلة وثيقة.. فاللغة ما هى إلا الحقيقة المباشرة للتفكير.. ذلك أن التفكير ليست له أية وسيلة يكشف بها عن نفسه إلا اللغة.. وليست الأفكار نفسها إلا العالم المادى منعكسًا بواسطة العقل البشرى ومترجماً فى شكل أفكار..

ولا يمكننا بأية حال أن نتصور وجود الأفكار فى العقل إلا على هيئة كلمات منتظمة فى جمل تطابق وتعبر عما يراد التعبير عنه إلى الغير.. لأن الأفكار لابد أن تكون لها معانٍ.. وهى لا تصبح أفكاراً إن كان لها وجود تجريدى منفصل عن معناها..

(وإن دراسة طبيعة الفكر واللغة.. دراسة أسسها المادية.. ووظائفها وقوانين تطورها تقود إلى الاستنتاج أن تكوين الأفكار وتبادلها أمران مستحيلان بدون اللغة.. وأن الأفكار لا تتشكل وتتطور إلا بوسائل اللغة.. فالأفكار تتكون وتتخذ أشكالها بالكلمات وبعلاقات الكلمات.. وأنه فقط بوساطة الكلمات واتصالها فى الجمل تنتج الحقيقة فى التفكير.. بل إن الأفكار لا تصبح أفكاراً محددة إلا بالمدى الذى تسجل فيه وتثبت فى كلمات متصلة فى جمل)[15].

ولما كان وجود اللغة وطبيعتها الخاصة يتمثلان فى مجموعة الكلمات المصطلح عليها بين الشعب الناطق بها ثم فى نظام قواعدها الذى يتحكم فى تصريف وترتيب الكلمات وتنظيم وظائفها وارتباطاتها حتى تفى بما يراد التعبير عنه.. فاللغات المختلفة لابد أن تكون لها كلمات مختلفة وأنظمة للنحو والصرف مختلفة تكفى وتطابق وتشبع حاجة التعبير عن أفكار وعواطف الأفراد فى مجتمعاتهم المختلفة.. سواء كانت هذه الكلمات والأنظمة مدونة أو غير مدونة.. وسواء كانت اللغة متداولة بالمشافهة كلغتنا المصرية العامة أو موقوفة على الكتابة كاللغة العربية الفصحى.. إذ إنه من المحال أن تنجح الجملة فى توصيل دلالتها دون أن يتم ترتيب ما تحتويه من أفعال وأسماء وحروف.. فإن نحن قلنا (الشقة القبلية تنهار من الناحية) أو (الناحية من تنهار القبلية الشقة) لم تصل رسالتنا على خطورتها إلى الآخرين إن كان غرضنا تحذيرهم بأن (الشقة تنهار من الناحية القبلية).

إننا بالجمل حصلنا لغتنا.. وبالجمل نتكلم.. وبالجمل نفكر أيضًا.. هكذا يقول فندريس.. وهو يفسر ذلك بأن التفكير وإن كان لا يقتضى توظيف جميع الأعضاء المنتجة للصوت ولكنه كلام داخلى فيه تتسلسل الجمل كما فى الكلام المنطوق وأن كل واحدة من جمل التأمل (أو التفكير) تنطوى بالضرورة على جميع الحركات النطقية للكلام.. فالتفكير يسير معتمداً على أصوات الكلمات ومعانيها حتى إن كانت هذه الأصوات غير منطوقة.. لذلك نرى أنفسنا فى بعض لحظات التأمل مسوقين بطريقة غير شعورية إلى نطق بعض الكلمات التى تقابل تفكيرنا.. فكأن الجملة وقد ثقلت وطأتها على العضو قد وضعت الآلية فى حالة حركة على غير إرادة منها.. فالجملة.. صورة لفظية.. أعدها العقل قصد التعبير الكلامى.. وهى فى الوقت نفسه صورة مزدوجة الوجه.. تنظر بإحدى ناحيتيها فى أعماق الفكرة.. وتنعكس بالأخرى فى الآلية المنتجة للصوت.. إذا اعتبرت من وجهة تحققها المادى ترجمت بالأصوات.. ولكنها بأصولها النفسية من نتاج عمل العقل[16].

هنا يبرز سؤال؟.

بأى لغة نفكر نحن؟.. هل نفكر بالعربية الفصحى ألفاظاً وتراكيب والتى يكون فيها

الفاعل مرفوعاً والمفعول منصوباً ونتعامل مع نون النسوة والمثنى والمستثنى.. إلخ.. أم أننا نفكر.. باللغة التى بها نتكلم..

غير أن الألفاظ فى حد ذاتها لا تمثل اللغة فهى عرضة للاندثار بجانب أن أصواتها ومواقع حروفها يحكمها التفاعل من إسقاط وتناوب وإضافة وغيره.. كما أن مدلولاتها تخضع أيضاً للاندثار والانحراف والتغير.. لكن نظام النحو والصرف يظل ثابتاً لا يقبل التغيير إلا إلى الأحسن والأوفق.. ولكل مجتمع ألفاظه الخاصة وتراكيبه الخاصة التى تقوى وتثبت وتستمر بحكم سلطة الاستخدام الجمعى.. وتختلف اللغات باختلاف بيئاتها سواء كانت رعوية أو زراعية.. بحرية أو صناعية.. أو غير ذلك..

ويذكر بوهلر فى كتابه (الارتقاء العقلى عند الطفل) أن مشاهدتنا للأشياء ومحاولتنا التعبير عنها ما هى إلا عملية استدعاء للأفكار التى تستدعى بالتالى الكلمات وتستحضر معها سلوكنا إزاء هذه الأشياء..

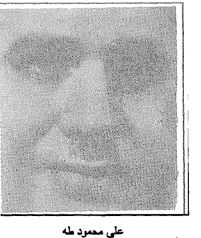
وشاعر الفرنسية لامارتين يقول فى (جرازيلا) يبدو أن المرء موجه منذ البداية نحو الكلام.. لقد خلق ليلد الأفكار كما وجدت الشجرة لتلد الثمار...

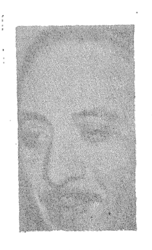
ويرى برجسون (فى الفكر المتحرك) أن الجملة الكاملة هى التى تخرج بسيطة أو بالأحرى هى التى تأتى جبراً كامتداد موجب بحيث إننا لا نقف عندها بل نتجاوزها فى خط مستقيم إلى ما تريد أن تعبر عنه كأنها والفكرة المقصودة شيء واحد..

غير أن صياغة الشكل النهائى للغة ليس دائماً من عمل العقل وحده إنما تشترك معه العواطف والانفعالات.. بل إنها فى كثير من الأحيان تسيطر عليه وتوجهه وتكون هى المسئولة عن صياغة الجمل والعبارات..

والإنسان لا يستخدم اللغة للتعبير عن الأشياء فقط إنما للتعبير عن نفسه أيضاً (ولا ينبغى أن ندخل فى اعتبارنا فقط الصورة التى تصاغ عليها الأفكار.. بل أيضاً العلاقات التى توجد بين هذه الأفكار وحساسية المتكلم.. وبعبارة أخرى يجب أن نميز فى كل لغة بين ما يمدنا به تحليل التصورات وبين ما يضيف إليه المتكلم من عنده.. بين العنصر المنطقى والعنصر الانفعالى[١٧] فهذان العنصران لا يتوقفان عن الاختلاط فى كل لغة.. وغالباً ما تتواجد هذه الانفعالات فى حالة دائمة من اليقظة والتنبه وهى لا تكف عن فرض ذاتها على صياغة الجمل فتختار الكلمات وتختار المكان الملائم لها فى السياق حتى (إنها تنفذ فى اللغة النحوية وتسطو عليها وتفككها.. لذلك يمكن أن نفسر عدم استقرار النحو بفعل الانفعالية إلى حد كبير[١٨] والمقصود بالنحو هنا هو نظام ترتيب الكلمات فى الجمل سواء كانت اللغة قاصرة على الكتابة أو على الكلام أو على الاثنين معاً.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض العبارات المنطقية كثيراً ما تتحول إلى عبارات انفعالية


على محمود طه


صلاح عبد الصبور

ثم تنتهى إلى نوع من الآليات تصل بها إلى أن تتجرد فى النهاية مما كانت تحتويه من العنصر العقلى والعنصر الانفعالى على السواء.. ولعل أقرب مثل على ذلك أننا قد اعتدنا فى لغتنا العامية استعمال عبارة (لا يا شيخ) فى حالات الاعتراض.. ولا يشترط أن يكون المعترض عليه شيخاً.. وهى جملة منطقية إذ تخفى على المتحدث صفة الشيخ أى الرجل المحنك الذى يستبعد صدور هذه الأقوال منه.. ثم فقدت كلمة شيخ معناها المنطقى وصارت العبارة تتكرر فى مواقف مختلفة فاكتسبت صفة انفعالية.. ثم تطورت بها الحال لتصبح مجرد لازمة لسانية ولفظة آلية لطلب الاستزادة من الحديث وأداة صوتية سلوكية الغرض منها إعطاء المتكلم إحساساً بأننا نتابعه باهتمام وقد سقط عنها عنصرا المنطق والانفعال فى أغلب الأحيان..

وتؤثر لغة الحياة السريعة المباشرة فى النظام الصرفى مدفوعة بالحاجة الملحة إلى التوحيد.. وذلك بتحويل كثير من الكلمات إلى صيغ متشابهة مما يفضى إلى إقصاء العناصر الصرفية الثقيلة النطق أو غير المتداولة وخلق عناصر جديدة تفرضها الحاجة إلى تعبير جديد أو انسجام صوتى فى الاستعمال.. وغالباً ما يتم هذا التوحيد عن طريق القياس لأن قانون الاقتصاد فى الجهد وتجنب إجهاد الذاكرة بما لا يفيد يلعب دوراً مهماً فى ذلك بحيث إن (الصيغ ذات الغلبة تصير مراكز إشعاع قياسى وتجذب إليها غيرها من كل جانب لأسباب متنوعة)[١٩].

وفى عاميتنا نجد أن كلمة (ورشة) وهى ليست من أصل عربى قد جمعت على (ورش) مثل (سكة) و (سكك) و(همسة) و (همس).

ويلاحظ أن اللغة العامية قد استراحت فى القياس إلى أوزان معينة رأتها أقوى تعبيراً وأعمق تأثيراً فحددت تعاملها مع الأوزان (مفعل - فعيل - وفاعل) أحياناً.. وفضلت عليها (فعال وفعلان) انطلاقاً من خبرتها الخاصة بهذه الأفعال ومكابدتها مشقتها وشعورها بأن هذه الأوزان ذات إيقاعات بطيئة غافية لا تصور جهد الفعل ومشقته

فمالت إلى الوزن المشدد (فَعال) بدلا من (فاعل) كما فى (شغال) بدلا من (شاغل) لما يحمله من دلالة الاستمرار والإصرار.. ولاشك فى أن هذه الأوزان الفصيحة كانت صادقة فى زمنها بليغة فى التعبير عن بيئتها.. كذلك الوزن (فعلان) بدلا من (فاعل) كما فى (جوعان) بدلا من (جائع) لتجسيد حالة الجوع والشعور به.. و(بردان) و(بارد) ثم (تعبان) عوضًا عن (متعب) على وزن (مفعل). ولعل فى إنهاء الكلمة بالمد مع إضافة النون ما يحمل معنى دوام الوضع وألم المعاناة بالشكوى.

وقد يهمنا أن نعرف أثر نظام النحو والصرف فى تاريخ البشرية فكل لهجة أو لغة لابد أن يكون لها نظام للنحو والصرف وإلا استحال أن يتم التفاهم بين أفراد المجتمع الواحد.. فالنحو هو الذى يقيم العلاقات بين الكلمات ويحدد وظيفتها فى كل جملة بما يجعل الجملة حاملة للفكرة مبرزة لها.. ولو لم يوجد نظام للنحو فى اللغات أو اللهجات البدائية على أى وجه من الوجوه للحقت البشرية بالديناصورات وانقرضت من فوق الأرض.. فما حفظ بقاء الإنسان حيًا إلى اليوم إلا أنه قد نجح فى أن ينتج وينقل أفكاره واضحة إلى الآخرين مما ساعدهم على التجمع والتعاون والعمل والإنتاج والسيطرة على الطبيعة وتسخيرها لنفعهم، والتكتل لمقاومة عوامل الفناء المتعددة من حولهم.

فى جغرافية اللغة:

لم يشغل علماء الطب والتشريح شىء قدر ذلك الجزء الصغير فى العقل البشرى الذى اسمه المخ. كذلك طبيعة عمل أجهزة النطق والسمع عند الإنسان، ذلك أن التفاهم اللغوى عملية متعددة المراحل تشمل الإنتاج والاستقبال. وهى عمليات تعتمد على الوسط الذى ينتقل عبره الكلام سواء كان الهواء أو التليفون أو غيره.

يخطط المخ للعملية الكلامية باعتبارها كلا لا يتجزأ ويباشر عمله عن طريق الجهاز العصبى الذى يتكون من عدد كبير من الخلايا العصبية وخيوطها التى تربط بين المخ والعضلات المحركة للأعضاء الكلامية. وهى عملية بالغة التعقيد لأنها تتطلب توجيه

لغة الفكر والحياة



ومراقبة عدد عظيم من العضلات التى تنجزها قدرة المخ الأتوماتية.

ويفسر عبد الرحمن أيوب فى دراسته لتحليل عملية التكلم بأن المخ يلجأ عند النطق إلى تحليل التراكيب النحوية والصرفية، ثم يوجه العضلات لتحريك الأعضاء الصوتية ومراقبة حركة كل عضو وتصحيح ما قد يقع من أخطاء.

أما فى العملية الاستماعية فإن الأصوات الإنسانية تنتج عن موجات يطلق عليها التوافقية وغير التوافقية، وأنها هى السبب فى حدوث ذلك الشعور الوجدانى المسمى بالسماع على أن الذاكرة البشرية لاتختزن الصوت الإنسانى بذاته بل بنوعه، مصنفة إياه إلى رموز ودلالات. وعند الاستماع تقوم الأذن لعملية عكسية لعملية النطق فيتم تحليل ما بالصوت اللغوى من حزم طيفية إلى الموجات المكونة لها حيث تمر كل موجة بالشعيرات السمعية الحساسة فتهتز الشعيرة المتوافقة مع درجة الموجة، وينشأ تيار كهربائى تنقله الخيوط العصبية إلى خلايا المخ لاختزانه. فلكل حرف صفات خاصة يفرضها المحيط الصوتى الذى توجد فيه.

ودائمًا ما تبدأ عملية الاختزان بعملية تصنيف مايختزن. ويتحقق الإدراك أو الوصول إلى الحكم بعد المطابقة مع النماذج المخزنة وتحقق الملاءمة[٢٠].

والأصل فى اللغة هى الأصوات أى الكلام، لكن توصل الإنسان إلى فعل الكتابة كان له أثر عظيم فى تقدم البشرية وإرساء حضارتها، فقد ساعدت اللغة المكتوبة على أن تحول الزمن والأحداث إلى تاريخ، والأرض والفضاء إلى جغرافيا.

لكن الحيوان لعجزه عن اصطناع اللغة لا يختزن تفكيره ولا ينتفع - لهذا السبب - بتفكير آبائه وأجداده.. فالحيوان له صوت والإنسان، له لغة.. حين يتألم الحيوان أو يخاف يصرخ.. والصراخ فعل ذاتى يعبر به الحيوان عن إحساسه، لكن الإنسان حين يتألم أو يخاف، ينادى، والنداء فعل موضوعى لا يقصد به الإنسان مجرد نقل إحساسه، بل يضيف إليه غرضًا فكريًا هو استدعاء الآخرين لنجدته[٢١].

ويهتم علماء الإنثوجرافيا ممن يعنون بدراسة السكان الأصليين والقبائل البدائية بالألفاظ وأصواتها ومدى تأثر الإنسان بما يسود البيئة من عوامل وظواهر طبيعية. فالإنسان ابن بيئته.. والظروف الجغرافية من مناخ وطبيعة وموارد تدخل فى تشكيل الإنسان وأعضائه وأجهزته بل وصوته وسلوكه.. فبينما نجد أن إنسان أوروبا يعيش برودة الجو أغلب العام مع ندرة الشمس فتميل بشرته إلى اكتساب اللون الأبيض ويستدق أنفه حتى يعمل على تدفئة الهواء قبل الدخول إلى الرئة.. نجد أن إنسان الغابات الاستوائية ذو بشرة سوداء وأنف متضخم له فتحتان كبيرتان للمساعدة فى التقاط المزيد من الهواء المتمدد بفعل التهاب حرارة الشمس وارتفاع نسبة الرطوبة مما يؤثر فى اعتدال الصوت ووضوح مخارج الألفاظ.. وإن كانت ظروف البيئة قد ميزته برهافة فى حاسة السمع، إذ زودته بالقدرة على التقاط أصوات الذبذبات السفلية كخطوات الوحش الحذرة قبل الهجوم على الفريسة.

ومن المعروف أن قلة ألفاظ لغة ما وعدم نضج دلالاتها بين المتعاملين بها ينال من مدى صلاحيتها للتعبير والتداول.. وقد نقل عن عشائر بدائية بجنوب أفريقيا تدعى «البوشمان»، أنهم إذا ما شاءوا التحدث ليلا اضطروا إلى إشعال النار والتحلق حولها حتى يبصروا الإشارات اليدوية والجسدية التى تصاحب كلماتهم فيكتمل ما ينقصها ويتضح مدلولها.

ويذكر جان بوماجيه أن لغة قبيلة «الهوبى» إحدى قبائل الهنود الحمر بأمريكا تخلو من صيغ زمنية تدل على الحاضر والماضى والمستقبل، وأنهم يعيشون فى حاضر لغوى دائم، والزمان عندهم هو عندما تنضج الذرة أو تكبر الماشية.

ومع اختلاف أجهزة النطق والسمع عند الإنسان والحيوان إلا أن جميع الحيوانات الثديية المتوحشة والمستأنسة مزودة بجهاز إدراكى يميز الأصوات المختلفة ويقارنها فى المخ بالخبرات الصوتية المختزنة لديه.. بل ويحدد لها المسافة الأمنية التى إذا ما تجاوزتها عمدت إلى الهرب أو الاستعداد للدفاع عن النفس.

إن للبيئة بصماتها الواضحة على أحيائها من الكائنات.. ولا داعى لأن نذهب بعيداً فإن سكان مدننا الساحلية كالإسكندرية وبورسعيد وغيرهما يتميزون بالحنجرة القوية والصوت الجهورى لانحدار أغلبهم من أجداد أوائل احترفوا أعمال البحر من صيد وخلافه، وقد فرض عليهم صخب الموج الدائم ضرورة رفع الصوت حين التحدث.

أما فى الصحراء التى هى امتداد شاسع إن أجال فيها الفرد طرفه يلمّ بكل ما دون الأفق، كما أنها فى انفساحها الأزلى تختص بهدوء غريب يشملها، يتردد فيه صدى الصوت مهما خفت، مما يجعل عملية التلفظ متعة للإنسان وامتيازاً يخصه دون سائر الموجودات من حوله، فيحتفى بنطقه ويتفنن فى إخراج لفظه وينغم أصوات لغته.. بجانب أن ظروف البيئة الصحراوية قد فرضت على إنسانها أن يقتصر نشاطه على الرعى وتمضية الوقت فى مراقبة الدواب أو الارتحال مع القافلة منفرداً فوق دابة فى مسارب الصحراء مدداً ليست بالقصيرة مما أكسب الزمن فى البطء وجعل الحركة خارج دافع السرعة.. وقد مهد ذلك للمرء أن يتأنق فى جرس كل حرف ونبر كل لفظ وأعطى اللغة العربية تراكيبها النحوية المنغمة وجملها المتأنية.

وعلى هذا فإن خصائص الإنسان وعمله ولغته وسلوكه ومستواه الإدراكى والاجتماعى والثقافى وغيرها من المواصفات تجعل إنسان قمم الجبال مخالفاً لإنسان الوديان، وإنسان الجزر مخالفاً لإنسان المزارع.. فكل له لغته النابعة من بيئته والتى يعبر بها عن نفسه ويتفاعل بها مع مجتمعه.

نشأة اللغة العربية:

لم يصل علماء اللغة لتحديد تاريخ محقق لنشأة اللغة العربية. وإن أجمع أغلبهم على أنها قد انحدرت من عدة لغات أولها النبطية المنشقة عن الآرامية.. وأن الخط العربى (يعتبر صورة مشتقة من الخط النبطى الذى كان منتشراً فى شمال شبه جزيرة العرب كأحد فروع الكتابة الآرامية القديمة)(٢٢).

ويذهب على عبد الواحد وافى إلى أنه (من الخط النبطى والخط السريانى اشتقت حروف الهجاء العربية)(٢٣).

وقد لا يعرف التاريخ قوماً اهتموا بلغتهم قدر اهتمام العرب باللغة العربية، وكان من الطبيعى أن يعتزوا بها وأن يفخروا بالانتساب إليها فهى لغة القرآن الكريم، لغة الإسلام والرسالة المحمدية..

كانت لهجة قريش قبل الإسلام قد فاقت اللهجات المضرية الأخرى لما كانت تتمتع به قريش من جاه ونفوذ. بسطت قريش سلطانها على مكة وما حولها وهى تتحول إلى وحدة سياسية مستقلة كانت بدايتها تكوين «دار الندوة» وتوحيد قبائل قريش. وتمكنت بذلك من فرض سيطرتها الاقتصادية والحقوقية وحماية تجارتها وضمان أمن قوافلها.

وكانت لقريش سلطة أخرى دينية تمثلت فى وجود الكعبة التى يحج إليها أهل الحجاز وغيرهم من قبائل العرب بحيث أوشكت مكة أن تكون العاصمة الرسمية للجزيرة العربية. وأخذت لهجتها تتسيد وتنتشر بانتشار سلطانهم حتى نزل القرآن وصارت لغة الدين ولسان كل العرب.

وتدلنا المعاجم على أن لكلمة العرب مشتقات كثيرة. فالفعل عرب.. بمعنى فصح بعد لكنة.. أعرب فلان.. كان فصيحا فى العربية وإن لم يكن من العرب.. أعرب الكلام.. بيّنه.. طبق عليه قواعد النحو.. الإعراب.. تغيير يلحق أواخر الكلمات العربية من رفع ونصب وجر على ما هو مبين فى قواعد النحو.. والعرب.. سكان البادية خاصة يبتغون مساقط الغيث ومنابت الكلأ.. الواحد أعرابى.. ولكن من أين أتوا؟.. ولماذا تسموا بهذا الاسم؟

من الحقائق التاريخية أن الشعوب قد وجدت فى بيئاتها قبل أن تعرف بأسمائها.. والهند حملت اسمها نسبة إلى نهر الهندوس.. وحملت الحبشة اسمها من العرب بعد أن أطلق عليها الإغريق «إثيوبيا» أى بلاد الوجوه المحترقة..

وقد مضى على العرب أكثر من ألفى سنة وهم معروفون بهذا الاسم الذى يطلقونه على أنفسهم ويطلقه عليهم غيرهم، ولا يزال هذا الاسم وأصل التسمية وتاريخ إطلاقها غير معروفة على التحقيق إلى اليوم.

(هل أطلق عليهم هذا الاسم من العرابة بمعنى الجفاف، أم نسبة إلى يعرب بن قحطان أو نسبة إلى (عربة) من أرض تهامة كما يقول ياقوت)(٢٤).

وكان أشهر اللغات السامية وأشيعها فى أواخر القرن الرابع قبل الميلاد ثلاثاً.. بين جنوب الجزيرة وشرقها إلى الشمال وغربها إلى الشمال.. وهى اليمنية والآرامية والكنعانية.. وحتى عهد حمورابى (٢٤٦٠ق.م) كانت الآرامية قد سادت وادى النهرين وبادية الشام وأرض كنعان وبلاد الأنباط.

فلما كان عصر الميلاد كانت الآرامية هى اللغة التى يتكلمها السيد المسيح.. وقد تفرعت منها النبطية التى اتفقت الدراسات على أنها أم لهجات الحجاز.

والدارس للأدب الجاهلى يدهشه تلك الآثار الأدبية الأصيلة المتمثلة فى الشعر كما يدهشه أيضاً اهتمام المجتمع العربى قبل الإسلام بها وهو المجتمع الأمى الذى لا يصطنع القراءة والكتابة.. ولم يكن للشعر والخطابة إلا الصورة الصوتية الكلامية، تحفظ فى الأسماع بالنغم والإيقاع وتثبت بالترديد والمران.

على أن بعض الدارسين لهذه الفترة من تاريخ العرب وعلى رأسهم **طه حسين** قد ذهبوا إلى القول بأن أغلب الأدب الجاهلى إما محذوف أو منحول (وأن الكثرة

المطلقة مما نسميه الأدب الجاهلى ليست من الجاهلية فى شىء.. وأننا لانستطيع الاعتماد على ما بين أيدينا من نصوص هذا الأدب فى استخراج الصورة الأدبية للعصر الجاهلى. وأنه لا سبيل إلى ذلك إلا بالقرآن لأنه النص الثابت الوحيد الذى لا سبيل إلى الشك فيه[٢٥].

وقد استند هؤلاء إلى عبارة أبى عمرو بن العلاء الشهيرة (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله. ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير).

ونحن إن نظرنا إلى معظم الحضارات القديمة نجد أن الشعر قد ارتبط بالوحى.. وكان الشاعر الإغريقى يؤمن بأنه مجرد وسيط يتلقى الوحى من الآلهة. كذلك كانت الحال فى الجاهلية فقد كانوا يعتقدون أن الشعر وحى من الجن وأن الشعراء ما هم إلا وسطاء فى علمية الخلق.. وكان للشعر الجاهلى مكانة مقدسة فقد كان يعلق على أستار الكعبة وهى بيت كل آلهة العرب فيما عرف بالمعلقات. وكان لكل شاعر جن يوحى إليه بهذا الفعل الساحر العبقرى الذى يفوق قدرة الإنس.. عرف عن امرئ القيس أن جنه لاحظ، وأن جن الأبيانى هو هادر، وجن الأعشى هو مسحل.. وفى ذلك يقول الأعشى:

ماكنت ذا شعر ولكن حسبتى
إذا مسحل يبدو لى القول أنطق
شريكان فيما بيننا من هوادة
صفيان إنس وجن موثق

وكان الشاعر ذا مكانة مرموقة فى قبيلته لاتصاله بقوى ما وراء الطبيعة مستعيناً بها لمؤازرة قبيلته حامياً أحسابهم مفتخراً بانتصاراتهم مشيداً بمآثرهم، وهو لسان حالهم المدافع عنهم ضد شعراء غيرهم من القبائل.

لكن نفراً من العرب نظروا إلى الرسالة المحمدية بمفهوم الشعر السائد فى ذلك الوقت.. بينما الشعر دنيوى والقرآن الكريم قدسى.. الشعر له أشكاله وأوزانه بينما القرآن يختلف تمام الاختلاف.. وكان لروعة أسلوب القرآن الأثر الأكبر فيما أصاب العرب من حماسة وقوة نفس وإيمان (واتفقوا وهم البدو الدائمو الشقاق على شىء واحد هو الإعجاب

لغــة الفكــر والحيــاة



بالقرآن حتى الذين لم يؤمنوا لم ينكروا أثره.. وإنما التمسوا لأنفسهم عذراً أن قالوا هذا قول ساحر.. فلم يكن الإيمان سبباً فى الإعجاب بالقرآن وإنما كان الإعجاب به سبباً فى إيمان من آمن وحيرة من كفر[٢٦]. «والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون. إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا. وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون» صدق الله العظيم.

وما إن استقرت الأمور بعد الهجرة إلى المدينة حتى احتضن الإسلام الشعر وأنزله منزلة عظيمة وتوطدت أركان الدولة الإسلامية وصار للغة العربية شأن جليل..

وقد ظلت ملكة البيان من خصائص العربية وشعرائها فى مختلف العصور.. وربما لا توجد فى لغات العالم عبارة من كلمتين لها قوة تعبير (الله أكبر) لأنها تصدق فى عكس خصائص الوجدان العربى. وتظهر عبقرية هذا التركيب فى تمثله المتقن لطبيعة الصحراء والحياة فيها. فإن كانت السماء كبيرة دون نهاية وكانت الصحراء كبيرة ممتدة إلى الأفق وأن وراء الأفق مثل ما دونه.. فإن الله أكبر من كل ذلك[٢٧].

ولنا أن نراجع ما قاله الجاحظ حين قسم الشعوب إلى أقسام ورأى أن اليونانيين أصحاب فلسفة ومنطق.. وأن الفرس أصحاب تقليد ونقل. وأن أهل الهند أصحاب حكمة وأخلاق فأما البيان فى الشعر والنثر فحظ العرب وحظهم وحدهم.. ثم ما روى عن أن أحد الشعراء قال متحدثاً إلى المأمون (أسمعته الساعة بيتاً لو شاطرنى عليه ملكه لكان قليلا).

ولا عجب أن يدهشنا أن نجد كلمة الفصحى ملحقة دائماً باللغة العربية كصفة ملازمة لها أو كأنها جزء لا ينفصل عنها.. فالفصاحة هى البلاغة.. وفصح العجمى.. جادت لغته حتى لا يلحن.. وأفصح الأعجمى إذا تكلم العربية.. والعجم بالضم ضد العرب.. وفى لسانه عجمة.. والعجماء هى البهيمة.. وكل من لا يقدر على الكلام أصلا فهو أعجم..

لكنه على الرغم من اعتزاز العرب بلغتهم وحرصهم ومحاولتهم حمايتها وإحاطتها بأسوار عالية من العزة والسمو والمثالية ومحاربة ما يطرأ عليها من تحريف. فإن ذلك لم يحل دون خضوعها لقوانين التطور اللغوى ومسايرتها للحياة وتطورها فى الأصوات والدلالات والصيغ وحركات الإعراب ونظام الجمل. فإن انتقالهم من الحياة البدوية المحدودة إلى الحياة الحضرية الوسيعة نتيجة اتساع ملكهم وتعدد فتوحاتهم واختلاطهم بغيرهم من الشعوب كان له فى ذلك أثر عظيم.

على أن اللحن كان ظاهرة لغوية ملازمة للغة العربية من قبل. يروى أن إعرابياً دخل على أمير المؤمنين على كرم الله وجهه وقال له من غير إعراب.. قتل الناس عثمان.. فقال أمير المؤمنين.. بين الفاعل من المفعول رض الله فاك.. إلى أن قام أبو الأسود الدؤلى (٦٩ هـ) بوضع أبواب النحو. وقويت فى عهد الأمويين حركة حماية اللغة واستنكار اللحن حتى إن الخليفة العادل عمر بن عبد العزيز قال (أكاد أضرس إذا سمعت لحنا) وحين قيل لعبد الملك بن مروان.. لقد عجل عليك الشيب يا أمير المؤمنين.. قال.. شيبنى ارتقاء المنابر وتوقع اللحن.

يقول يوهان فك: (أنه منذ بداية القرن الثانى لم تعد سلامة التعبير من اللحن أمراً طبيعياً حتى عند ذوى المناصب الرفيعة[٢٨].

على أن العصر العباسى قد شهد انطلاقاً أشمل لضبط اللغة والتأليف فيها والترجمة إليها وجمع ما شاع على ألسنة المتكلمين مخالفًا لسنن الكلام الفصيح وحصره داخل معاجم حتى لا يمتد خطره إلى فصاحة اللغة. وتعددت المؤلفات والمعاجم، والمهتمون بها كالفراء وأبى عبيدة والأصمعى وابن السكيت وابن قتيبة.. وغيرهم.

حتى أدى ذلك إلى تقسيم المتكلمين إلى خاصة وعامة. والقول بأن الكلام العامى إنما هو ما ينطق به العامة على غير سنن الكلام العربى، وأن العامية خلاف الفصحى. وإن كان اللحن كما هو ثابت فى قوانين اللغة من الظواهر الجبرية التى تصاحب اللغات ولا يخص لغة دون أخرى.

ونرى الجاحظ يقول: (وإذا سمعت بنادرة من نوادر العوام وملحة من ملح الحشوة والطغام فإياك أن تستعمل فيها الإعراب أو تتخير لها لفظاً حسناً أو تخرجها من فيك مخرجًا سرياً فإن ذلك يفسد الاستمتاع بها ويخرجها من صورتها)(٢٩).

ولما كانت اللهجات العربية متعددة متباينة قبل نزول القرآن فقد كانت القبائل التى نقلت اللغة العربية عنهم، وبهم اقتدى ومنهم أخذ اللسان العربى (هم قيس وتميم وأسد فإن هؤلاء هم الذين عنهم أكثر ما أخذ ومعظمه) ثم (هزيل وبعض كنانة وبعض الطائيين ولم يؤخذ من غيرهم من سائر القبائل) (أما القرآن الكريم فإنه أعلى مراتب الفصاحة ويحتج به واختلف فى الاستشهاد بالحديث وقد فصل القول فى هذا الموضوع والخلاف فيه عبد القادر البغدادى فى مقدمة (خزانة الأدب)(٣٠).

ثم ظهر القياس فى اللغة العربية واختلفت الأقوال حوله. كان الصواب عند كل المتشددين هو الأفصح وما عداه لحن أما عند المتساهلين فهو كل ما تكلمت به العرب وأن ما قيس على كلام العرب فهو صواب.

ومن أمثلة هذا الخلاف أن الزبيدى يخطىء قول العامة.. سكرانة إذ إن صحتها سكرى.. فيرد عليه اللخمى قائلا.. فإذا قالها قوم من بنى أسد فكيف تلحن فيها العامة؟

وتضاربت الآراء حول مفهوم المستوى الصوابى وطرق تطبيقه بين كثير من العلماء. ووصل إلى حد الاتهام بالسطو على أعمال الآخرين كما حدث بين ابن دريد ونفطويه حتى اضطر ابن دريد إلى أن يهجو نفطويه ببيته الشهير:

أحرقه الله بنصف اسمه
وصير الباقى صراخًا عليه

فرد عليه نفطويه:

ابن دريد بقرة
وفيه عى وشره
ويدعى من حمقه
وضع كتاب الجمهره
وهو كتاب العين
إلا أنه قد غيره

ويرى إبراهيم أنيس أن علماء اللغة العرب قد (قصروا السليقة اللغوية على قوم معينين وقصروها على زمن معين، وقصروها على بيئة معينة فنشأ فى مخيلتهم ما يمكن أن يعبر عنه بدكتاتورية الزمان والمكان)(٣١).

وفى ذلك أيضًا يقول تمام حسان (نستطيع أن نرى الخطأ فى التفكير فى دراسة اللغة عربية ذات مرحلة واحدة أو بعبارة أوضح ذات صورة لم تتغير منذ الجاهلية إلى الوقت الحاضر. مثل هذا التفكير لابد أن يقود إلى المعيارية لأنه سيحتم فرض قاعدة من مرحلة على مثال مرحلة أخرى)(٣٢).

مع اللغة العربية:

لا يستطيع أحد أن ينكر أن اللغة العربية كانت عبقرية النشأة إذ انبثق عديد من ألفاظها من واقع بيئتها واشتقت أفعالها من أفعال إنسانها. وعبرت فى أصولها القديمة عن النشاط والأعمال والنظم الروحية والاجتماعية التى عاشها العرب.. نجد على سبيل المثال مناسبة نطق اللفظ لصوت الفعل كما فى.. قضم. قطع. بتر. ضج. دوى وغيرها.. كما أن الألفاظ التى تنتهى بحرف الحاء تدل على الانتشار والاتساع والامتداد.. ساح الماء. فاح المسك. باح السر. لاح القمر.. وأن الألفاظ التى تبدأ بالغين تحمل معنى الخفاء والغموض والضياع.. غابت النجوم. غبش الليل. غرق فى البحر. غار فى الأرض.. وأن الباء والراء معًا تدلان على الظهور والعلو.. برز. برع. بزغ. برق... إلخ.

يقول سلامة موسى إن كلمة الحياة مشتقة من الحيا أى عضو التناسل عند المرأة. ومن الرحم اشتقت كلمة الرحمة التى كانت فى الأصل رمز العلاقة الحميمة بين أبناء الرحم الواحد. وقد عرفت الروح من الريح والنسمة من النسيم والنفس من النفس (بفتح الفاء) لأن الفارق الوحيد بين الحياة والموت هو التنفس. ويرجح أن تكون صفة الملاحة قد جاءت من الملح لأنه كان فيما مضى من الأشياء الثمينة التى لم يكن يحصل عليها غير المترفين. كما أن المساعدة من الساعد لأن المساعدة تعنى أن هناك من استعمل ساعده لخدمتنا. والأنفة من الأنف والشمم من الشم لأننا حين نأنف من شىء نرتفع عنه بأنوفنا. وأن العقاب من التعقب وأن الفعل كف مشتق من الكف أى باطن اليد لأننا نعبر عن المنع بإشارة من كفوف أيدينا. والكفيف هو من لا يرى تمثلا لوضع الكف فوق العينين لحجب الرؤية، أما الفعل أحصى بمعنى عد.. فإنه اشتق من الحصى أى صغار الحجر.. فقد كان الإنسان قبل أن يعرف الأرقام يضع حصاة فى جعبته عن كل خروف إن شاء معرفة ما لديه من خراف. وقد توصل الرومان إلى الحساب والعد بانتهاجهم المنوال نفسه وتبعهم فى ذلك آخرون كما نرى فى الفعل الإنجليزى كالكيوليت بمعنى حسب من كالكيولس بمعنى حصاة أو حجر وكذلك فى اللغة الفرنسية(٣٣).

وقد انشغل علماء اللغة العرب مثل غيرهم بمحاولة تفسير ظاهرة ارتباط اللفظ بالمعنى. تلك الصلة الخفية التى توثق الألفاظ بمدلولاتها.. رأى المعتزلة مناسبة الألفاظ لمعانيها وأن بين اللفظ ومدلوله مناسبة تحمل الواضع على أن يضع وإلا كان تخصيص الاسم المعين بالمسمى المعين ترجيحًا من غير مرجح وهو ما اتجه إليه أرسطو.

على أن معظم اللغويين العرب لم يأخذوا بهذا الرأى وكثرت المدارس ذات الرؤية الطبيعية كما تعدد أنصار الاشتقاق. وكانت لابن جنى وابن فارس مجهودات ملحوظة فى هذا المجال. نرى ابن جنى

يقول فى الخصائص (جبرت العظم والفقير إذا قويتهما. والجبروت القوة. والجبر الأخذ بالقهر والشدة.. رجل مجرب إذا مارس الأمور فاشتدت شكيمته، ومنه الجراب لأنه يحفظ ما فيه والشيء إذا حفظ قوى واشتد.. إلخ).

إلا إن ولع النثر العربى وكذلك الشعر بما فى الألفاظ من جرس ورنين قد أتخم اللغة العربية بالمحسنات اللفظية حتى امتلأت بها كتب البلاغة ووضعت لها القواعد والنظم حتى أوشكت أن تكون علماً مستقلا من علوم العربية اسمه (البديع) وأن تشتمل فنون البديع على أنواع شتى من طباق وجناس وغيرهما.. ومن أمثلة هذا الاتجاه قول رجل للمأمون يتظلم من عامل له (يا أمير المؤمنين.. ما ترك لى فضة إلا فضها، ولا ذهبا إلا ذهب به، ولا غلة إلا غلها، ولا ضيعة إلا أضاعها، ولا عرضا إلا عرض له، ولا ماشية إلا امتشها. ولا جليلا إلا أجلاه)(٣٤).

لكن التوسع فى مجالات البديع قد أدى إلى إنقسام قدامى النقاد إلى فريقين.. فريق ينتصر للفظ وآخر للمعنى.. يقول **أبو هلال العسكرى** (ليس الشأن فى إيراد المعانى، لأن المعانى يعرفها العربى والأعجمى والقروى والبدوى إنما هو فى إجادة اللفظ وصفاته وحسنه وبهائه) ويقول ابن رشيق : (أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى) حتى **ابن جنى** يذهب فى الدفاع عن عكس هذا الاتجاه إلى تدبيج فصل كامل فى الخصائص بعنوان (فى الرد على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعانى) ووصل فى النهاية إلى أن (الألفاظ خدام المعانى والمخدوم أشرف من الخادم) وإن كان اللفظ كما نعلم لا يقوم بوظيفة ساعى البريد فهو لا يحمل الخطاب مغلقاً ولا يدرى ما بداخله. فاللفظ ومعناه جوهر واحد.. اللفظ هو المعنى مكلما، هو المعنى فى شكله المحسوس.. وقد يهمنا هنا أن نعرف رأى **أبى حيان التوحيدى** الذى يقول:

(وإنما الخلاف بين اللفظ والمعنى. إن اللفظ طبيعى والمعنى عقلى.. ولهذا كان اللفظ بائداً على الزمان لأن الزمان يقفو أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة. ولهذا كان

لغة الفكر والحياة



المعنى ثابتاً على الزمان لأن مستملى المعنى عقل والعقل إلهى ومادة اللفظ طينية وكل طينى متهافت).

ويرى **زكى نجيب محمود** (أن الألفاظ مثل الكئوس وأن مضامينها هى الشراب وأن الكئوس لا تتغير من عصر فكرى إلى آخر وإنما الذى يتغير هو الشراب).. على أننا يجب أن ندرك أننا فى حاضر الكلمة نكون دائماً أمام فكرة ولفظ.. أمام حركة واحدة.. تبتدىء فى الداخل فكرة وتعبر إلى الخارج كلمة.

على أن أنصار اللفظ لم يعدموا بعض المعتدلين من النقاد ممن أوجدوا لهم بعض العذر.. قالوا إن للبيئة الصحراوية على سكانها أثراً فى موسيقية الألفاظ كما أن شيوع الأمية جعل اللفظ معتمداً على السماع ومع حاجة الأمى إلى أن يربط بين الألفاظ فى الكلام المتصل ليسهل حفظه، احتاج إلى مجموعة من الروابط مما أدى إلى ظهور حركات الإعراب (الضمة والفتحة والكسرة) لتربط آخر كل كلمة بأول الكلمة التى تليها. ومن هنا نشأت ظاهرة الإعراب فى اللغة العربية كما أن طبيعة الصحراء قد دفعت إنسانها إلى أن يحادث نفسه ويسعد بالاستماع إلى صوته، ويتخيل نفسه اثنين فى الخلاء الموحش. يشير إلى ذلك كتاب (الفتوة عند العرب) إذ يقول (أما الوحشة فهى تحتاج إلى أنيس، وعندما يرى السراب ويسعى إليه يخيل إليه أنه يخاطب رجلا مثله) ولا يدهشنا أن يشتق العرب من كلمة (الأنس) أفعالا كثيرة تتصل بهذه الحالة..

يقولون: أنس الشيء.. أى أبصره.. وأنس الصوت.. أى سمعه.. أو يقولون (بات فلان ضيف جن) إذا ما انفرد بنفسه فى الصحراء الشاسعة.

إلا أن ظاهرة التكالب على الألفاظ الرنانة والعبارات المسجوعة قد تفشت فى النثر والشعر ووصلت إلى حد مبالغ فيه وأدت إلى التعبير عن المعنى القليل الموجز بجمل كثيرة فضفاضة مثل قولهم (قبل انتكاث العهد وانحلال العقد وتشتت الألفة وتباين الشهمة) مما خرج بهم عن الفصاحة التى لا تقوم إلا على حسن استخدام الكلمة الدالة وفعالية كل حرف فيها. وإن تسلم الجملة من الألفاظ المتشابهة أو المتنافرة أو المتكررة كما فى قول أحد الشعراء:

كنت كنت كتمت السر كنت كما
كنا وكنت ولكن ذاك لم يكن

وقد أضفى ذلك ستاراً من الغموض على المعانى وعلى الألفاظ وسمح باعتدائها على مدلولات بعضها البعض فكثرت المترادفات واختصت اللغة العربية بهذه الظاهرة السيئة دون سائر اللغات.

فى مقال حديث لأحد علمائنا الأجلاء فى جريدة الأخبار يقول (فالعمل - أى عمل - لابد أن يتطلب استعداداً له وإخلاصاً فيه وأثراً له يأتى بعد انتهاء الأداة) ثم يود الإشارة إلى عكس ذلك فيقول (وإلا فإنه يصبح **لغواً من اللغو وعبثاً من العبث** وفى أحسن الأحوال لا يعدو أن يكون **تزجية فراغ أو قبض ريح**) وهكذا نجد أن انتشار المترادفات قد صار جزءاً متمماً لصياغة اللغة العربية وجانباً جوهرياً فى بلاغتها حتى اليوم. وكيف أن معنى واحداً تكفى فيه عبارة واحدة قد عبر عنه بأربع عبارات مختلفة.

ولا تكاد عيون الكتب العربية تخلو من هذه الظاهرة بل إن فى (تهذيب الألفاظ) يقول **ابن السكيت** (ديجور وديجوج. واطرمس الليل أظلم. والغيهب نحوه. والعلجوم الظلمة. والمسحنكك الأسود والمطلخم مثله. واطلخمت علينا الظلمة فما نبصر شيئاً.. إلخ).

ومن الغريب أن تتعدد الكتب التى أُلفت خصيصاً للافتخار بكثرة المترادفات فى اللغة

العربية، ولعل أشهرها كتاب (الروض المسلوف فيما له اسمان إلى ألوف) والذى يقول عنه إبراهيم أنيس فى (دلالة الألفاظ) إن كتب المترادفات انتهت (بكتاب نسمع عنه ولن لم نره لرجل أغرم بالمترادفات وشغف بها كل الشغف وهو الفيروزابادى).

وقد وصل الأمر إلى أن تحمل بعض الألفاظ مدلولات متناقضة مثل قولهم (قعد للقيام والجلوس. ونضح للعطش والرى. وذاب للسيولة والجمود. وأفسد للإسراع والإبطاء. وأقوى للافتقار والاستغناء) . وقس على ذلك ما يدل على ستة معان فسبعة فثمانى فتسعة إلى خمسة وعشرين معنى كالحميم والفن والوطيس) (ومنها ما يزيد على ذلك. الخال ٢٧ معنى. العين ٣٥ معنى. العجوز ٦٠ معنى)(٣٥).

ومن الظواهر غير المستحبة ما يسمى بالازدواج أو المزاوجة كقولهم (عطشان نطشان. خزيان أسوان. كثير بثير. شيطان نيطان. عفريت نفريت. حسن بسن) ونحوها من ترديد كلمات تحمل صوت ما سبقها دون أن يقوم لها أى معنى.

ويرى المحدثون من علماء اللغة أن التفكير كلما دق فى تمثيله وتصويره أحكم اختيار الألفاظ. والترادف برهان على أن التفكير غير صارم فى وضوحه فالوضوح لا يقبل كلمتين. واللغة انعكاس للحياة والحياة لا تبذخ.. كل شىء يأتى فى مركزه المحتوم. ونرى كونديياك Condiac يتباهى بلغته قائلا (قد تكون الفرنسية هى الوحيدة بين اللغات التى لا تعرف المترادفات إطلاقًا) فالترادف ينشئ اضطراباً فى الفكر ويقود إلى البلبلة وسوء الفهم.

(ومهما حاول بعض الاشتقاقيين من علماء اللغة كابن دريد وابن فارس وأمثالهما أو بعض الأدباء من أصحاب الخيال الخصيب الذين يلتمسون من ظلال المعانى فروقاً فى مدلولات الألفاظ، أقول مهما حاول هؤلاء أو هؤلاء إنكار وقوع الترادف فى ألفاظ اللغة العربية فليس يغير هذا من الحقيقة الواقعة شيئاً)(٣٦).

أما فى مختلف النواحى العلمية وفروع المعرفة الإنسانية فغنى عن الذكر من ظهر من عظماء علماء العرب وأثرهم فى الحضارة العالمية وكيف لم تنتصب أوروبا على قدميها إلا نتيجة لما نقلوه عن علماء العرب الرواد فى مختلف شئون العلم والمعرفة.. وفى مجال الفلسفة نرى الكندى وقد عكف على تفسير أرسطو وألف كتبًا مبتكرة جعلت مؤرخى الفلسفة يصفونه بأنه فيلسوف العرب. وتعد أبحاثه استمراراً لمدرسة الإسكندرية التى أخذت العلم والفلسفة من مدارس أثينا وتزعمت الحركة الفكرية ثمانية قرون من القرن الثالث قبل الميلاد إلى الخامس بعد الميلاد. وقد دفع الكندى بهذا التراث دفعة قوية وطعمه بالديانة الإسلامية موفقاً بين الدين والفلسفة. وكانت له مؤلفات غزيرة فى فنون المعرفة حتى أصبح بحق فيلسوف الحضارة العربية فى القرن الثالث الهجرى ووصلت شهرته إلى أوروبا التى ترجمت كتبه إلى اللغة اللاتينية(٣٧).

وجاء الفارابى الذى أدخل صناعة المنطق عند العرب فأطلقوا عليه اسم المعلم الثانى باعتبار أن أرسطو صاحب المنطق هو المعلم الأول. و كان له تأثير عظيم فى الفلسفة الإسلامية أثمرت حسن صياغة العبارة المنطقية بما يجعلها موجزة مفهومة والعناية بالتحليلات الثانية (البرهان) بعد أن كان السابقون لا يتجاوزون التحليلات الأولى (القياس) مما أحدث نقلة تطويرية كبرى فى اللغة العربية، وبحلول القرن الخامس الهجرى صار المنطق جزءاً جوهرياً فى علم الكلام وتعددت مدارس الفقه واللغة والتفسير والحديث وعمت جميع أنحاء العالم الإسلامى..

ويأتى الشيخ الرئيس ابن سينا ذلك العالم الجليل الذى اشتهر بكتابيه العظيمين «الشفاء» فى الفلسفة و «القانون» فى الطب حتى إن كتابه الأخير ظل مرجع أوروبا اللاتينية حتى أوائل القرن الثامن عشر الميلادى.

ولما كان الفارابى قد مزج بين فلسفة أفلاطون وأرسطو وكذلك أفلوطين بحيث أصبحت له فلسفة مستقيمة كان لها حظ كبير من الشيوع عن طريق مدرسته ثم عن طريق ابن سينا. وإن اعترض عليهما الغزالى بكتابه (تهافت الفلاسفة) ورأى أن يرد عليه ابن رشد فى (تهافت التهافت) وانتهت الفلسفة إلى الدخول فى مباحث علم الكلام الذى حمل اسم علم التوحيد.

ويلاحظ أن اللغة العربية مثلها مثل معظم اللغات الأولية تقوم على المثالية الفلسفية وعلى سبق الماهية على الوجود وإنها لغة تركيبية.. فى الجمل الخبرية

نقول (الرجل شجاع) وهى جملة تفيد الإخبار الثابت المؤكد دون حاجة إلى التصريح بوجود علاقة ما نطقا أو كتابة. فالمسند والمسند إليه دون رابطة ودون فعل الكينونة أو أى رمز آخر من رموز اللغة أو أمر من أمور الحس.. بينما نجد فعل الكينونة etre فى الفرنسية و to be فى الإنجليزية يربط كل منهما بين المسند والمسند إليه ويسمى رابطة Copule بالفرنسية و Copula بالانجليزية ومن شأنها أن تربط بين (الموضوع) و(المحمول) إثباتا أو نفيا إيجابا أو سلبا صدقا أو كذبا. فتصبح صياغة الجملة عندهم (الرجل «يكون» شجاع) أو (الرجل «كان» شجاع) أو (الرجل هو شجاع) ذلك أن اللغات الأوروبية الحديثة تقوم على التماس شهادة خارجية حسية لكل قضية عقلية. فمصدر اليقين أو التكذيب هو مدى مطابقة ما فى العقل لما هو خارج العقل. يقول دولاكروا : (إن فعل الكينونة من سمات اللغات التى بلغت من الحضارة شأوا عظيما) (٣٨).

وإن كانت اللغة العربية لم تخل دائما من الرابطة كما فى قولنا (إنه هو الحق) كما أن المناطقة العرب قد حاولوا إدخال الرابطة على القضايا بعد أن تم لهم ترجمة أرسطو فقالوا (زيد هو كاتب) و(الشمس هى حارّة) وإن لم يأخذ ذلك حظه من الشيوع لمخالفة هذه الصياغة المستحدثة لما درج عليه العرب القدامى.

ويستفاد من ذلك أن اللغة العربية قد مرت بعصور كانت فيها مرنة مطواعة تتسع لروح البحث الحر وتتفتح على ثقافات غيرها من اللغات تؤثر فيها وتتأثر بها.. وقد تجاوبت اللغة العربية مع غيرها من اللغات إلى حد بعيد. وعديدة هى الأساليب

والكلمات التى دخلت اللغة العربية عن اليونانية والفارسية وغيرها. واتخذت الكلمات الجرس والمبنى العربيين ودخلت مجال الاستعمال ثم استقرت فى قواميس اللغة وتجنست بالعربية. فقد نقلت عن اليونانية - بجرأة لانمتلكها اليوم - كل الكلمات الفلسفية وعربتها كما نجد فى الديالطيقى Dialetics والسوفسطيقى Sophisticism والبيوطيقى Poesy وغيرها (٣٩) وفى العلوم والمعادن والوظائف وأدوات البناء والموازين وآلات الرصد والجراحة .. كما أخذت عن الفارسية.. المسك، البرواز. البلطة. البندق. الكزبرة. التلميذ. الدفتر. الصولجان. السراى. الطاولة. البوسطة . الكعك. الأستاذ. الصندوق.. وغيرها

واضطرت اللغات الأوروبية إزاء الحضارة العربية العملاقة إلى أن تستعير كثيراً من المفردات وأن تصبغها بصبغتها وتغير من أصواتها مثل الجبر. الكحول. الكيميا. الإنبيق. صفر. قرمزى. إكسير. جبة. شراب. طنبور. طبل. مسكين. مطرقة. رصيف وغيرها وغيرها.

ونجد أن نصف اللغة الفارسية يقوم على ألفاظ عربية كذلك اللغة التركية فهى حافلة بالألفاظ العربية بفعل القرآن الكريم والحديث الشريف والفقه والشريعة الإسلامية.

وتجدر الإشارة إلى أنه قد ظهر من بين علمائنا وكبار كتابنا فى مصر من دعا إلى الأخذ بلغة وسط تجمع بين اللغتين الفصحى والعامية لتصبح لد. لغة جديدة تتجاوب مع متطلبات الحياة وتتلاءم مع تطورها كتلك التجربة التى أقدم عليها **توفيق الحكيم** فى مسرحية (الصفقة) وأطلق عليها اسم اللغة الثالثة. وإن كانت هذه المحاولة لم تأت بجديد كما أن صاحبها لم يعد إليها مرة أخرى.

وكان **طه حسين** قد أثار دعوة مشابهة لتجديد اللغة فى حديث الأربعاء حين قال (بيننا وبين الماضى أسباب متصلة وبيننا وبين المستقبل أسباب ستتصل فما لنا لانحتفظ بهذه المكانة التى وضعتنا فيها الطبيعة فلا نسرف فى التقدم ولانسرف فى التأخر.. لا أمقت [illegible] ولاآنف من الحديث

لغة الفكر والحياة



وإنما أرى أنى وسط بين القديم والحديث وأرى أن لغتى يجب أن تكون مرآة نفسى) وأن (الغلو فى اصطناع الأساليب الجاهلية أو العباسية مخالف لطبيعة الحياة التى تقضى أن يكون اللفظ مطابقا للمعنى..) (وأقول إن اتخاذ هذه الأساليب عيب خلقى فى نفسه لأنه يدل على أن الكاتب أو المتكلم يعيش فى تناقض متصل مع حياته الواقعية فهو يحس شيئا ويقول شيئاً آخر) (ما لنا نعيش فى عصر ونتكلم فى عصر آخر) (وكان الأدباء الشبان يقومون مقاما وسطا بين الغلو فى التجديد وبين الغلو فى المحافظة) (يرون هذه اللغة ملكا لهم ولايرون أنفسهم ملكا لها) (فمن حقهم أن يسخروا اللغة لأغراضهم لا أن يسخروا أنفسهم للغة).

وبغض النظر عن صحة هذه الدعوة فإن ما أورده **طه حسين** يحمل إقرارا بوجود لغتين.. لغة قديمة للكتابة.. ولغة حديثة للحياة..

يقول **زكى نجيب محمود** وهو يتحدث عن (تجديد الثقافة العربية): «هناك فريقان.. أحدهما يدعو إلى التغيير فى جرأة لايبغى من ورائها إلا أن ينقل للناس ما يظنه صوابا وخيرا وهو مستقبلى الرؤية، «وفريق يكون سلفيا يرى مثله الأعلى فى صورة الماضى البعيد وهو مخلص فيما يقول اخلاصا حبيه فيما درسه وحفظه. وهو الآن جاد فى تـ ميمه أمام الناس. لكنه كذلك إخلاص من ينكر ضروب القول الأخرى لانه [illegible] يخلص لما يجهله؟

قواعد اللغة العربية :

كانت اللغة العربية فى العصر الجاهلى قبل الإسلام لغة بليغة معبرة وجاء القرآن الكريم ليصل بها إلى مرحلة الإعجاز بلاغة وبيانا ويوثق الروابط بينها وبين الدين الجديد ويجعلها لغة دين وحضارة وحياة جديدة.

وقد استخلص النحاة العرب الأوائل نظام تراكيب اللغة العربية بما يعرف بالسماع وعمدوا إلى الاستقراء، وتشير كتب اللغة إلى ما قاله أمير المؤمنين **على بن أبى طالب لأبى الأسود الدؤلى** (الكلم اسم وفعل وحرف) فانطلق النحاة يصنفون الأفعال إلى ماض ومضارع وأمر والأسماء إلى اسم علم وجنس وزمان ومكان وصنفوا الحروف إلى حروف المعانى وحروف الزوائد وإلى غير ذلك من أبواب النحو وقواعده..

ولما كانوا يرون أن فصاحة اللغة لاتتمثل إلا فى لغة عرب البادية.. فقد اعتمد الكوفيون والبصريون والمدنيون والمكيون فيما نقلوه من ألفاظ ونظم إعراب وتصريف على أشعار وأقوال بعض القبائل.. و(إذا كان النحاة قد استعملوا الاستقراء الناقص فى سبيل إنشائهم النحو العربى فإن الاستقراء الناقص لايستقيم بغير الحتمية ومعنى ذلك أن الحقائق التى يستخرجها النحاة باستقراء المسموع قاصرة عن أن تصدق على غير المسموع وهكذا استعمل النحاة مبدأ الحتمية تحت عنوان آخر هو (القياس) أو كما يسميه الأصوليون (قياس الشاهد على الغائب) ويتضح ذلك فى استعمال اسم (النحو) نفسه لأنه مأخوذ عما يرونه من قول علىّ رضى الله عنه **لأبى الأسود** (انح هذا النحو يا أبا الأسود) «بل إن لفظ القياس يتردد كثيراً فى عبارة بقولها النحاة (وعلى ذلك قس) وقد نهج النحاة العرب منهج الوصفية التى يباهى بها المحدثون وأفصح ما يكون ذلك فى نشاط النحاة الأولين الذين كان يغلب على ألسنتهم أن يقولوا إن العرب تقول كذا بدلا من قول الآخرين يجب ويجوز)(٤٠).

ونرى سيبويه يحرص على أن يشير فى مواطن كثيرة من أحاديثه إلى الذين سمع عنهم أو أن يرجح كفة اللسان الحجازى (الأول والأقدم) فيقول: (أنشدنا من نثق فى عروبته) أ (سمعنا العرب الموثوق بهم)

على أن هذا لم يمنع انتشار اللحن والخروج على قواعد اللغة العربية الذى لحق بمشاهير الشعراء وكبار رجال الدولة والعلماء أنفسهم (فمنذ بداية القرن الثانى الهجرى لم تعد سلامة التعبير عن اللحن أمرا طبيعيا حتى عند ذوى المناصب الرفيعة) (٤١) ـ كما سبق أن أشرنا.

واشتد الخلاف بين مدرستى البصرة والكوفة وأنصارهما حتى نجد **أبا محمد اليزيدى مؤدب المأمون** وهو من أنصار مدرسة البصرة يسخر من أئمة الكوفة ويهجو **الكسائى مؤدب الأمين** فى أبيات منها

كنا نقيس النحو فيما مضى

على لسان العرب الأول

ثم يقول:

إن الكسائى وأشياعه

يرمون بالنحو إلى أسفل

ولم يسلم **حماد** الراوية جامع المعلقات من الأوصاف التى أطلقت عليه مثل (كان يكذب ويلحن ويكسر) و(إنه لحنة لحانة) حتى اضطر **حماد** للدفاع عن نفسه قائلا (يا أخى إنى رجل أكلم العامة فأتكلم بكلامها)

بل أخذ على **الفراء** العظيم أنه لحن بمحضر **هارون الرشيد** وأنه اعتذر عن ذلك بأن اللحن عند سكان المدن لازم لهم كالإعراب عند أهل البادية..

كما نرى الخليفة المعتصم يتبادل مع **أشناس التركى** القيم على السلاح الذى أحضر له كلبا للصيد فرده عليه ..ين اكتشف إنه غير جيد وكان يعرج فاعترض **أشناس** بالأبيات الاتية:

الكلب أخذت جيد

مكسور رجل جبت

رد جيد كما

كلب كنت أخذت

وأجابه الخليفة بالأبيات الأتية:

الكلب كان يعرج

يوم الذى به بعثت

لوكان جاء مجبر

أجبر ر.. ا أنت

ولعل تلك الأمثلة تعطينا فكرة عن كيف تفشت العربية المولدة وأن الخروج على قواعد النحو والتراكيب العربية قد أصبح أمرا عاديا كذلك إهمال فصاحة الألفاظ وسهولة الأخذ بالغريب منها والدخيل..

على أن جهود النحاة العرب لايمكن أن تنكر وأن ما وصلوا إليه من نظام استدلالى إنما يدل على عقلية عميقة الإدراك ذات مقدرة فائقة على التجريد وأنهم قد قاموا بعرض (اللغة الفصحى وتصويرها فى جميع مظاهرها حتى بلغت كتب القواعد الأساسية عندهم مستوى من الكمال لايسمح بزيادة لمستزيد) (٤٢) ـ لكن(لم يكد القرن الرابع ينتهى حتى وقر فى عقول الناس أن الأول لم يترك للآخر شيئا وفاخر **أبو العلاء المعرى** بأنه سيأتى بما لم يستطع الأوائل.. وبدأ التراث العربى فى عمومه عصر النقول والشروح والحواشى والتعليقات والكتابة الموسوعية وبدت الحياة فى طابعها الغالب اجترارا لما مضى.. وزعم الزاعمون أن النحو نضج حتى احترق فأصابت عدوى التواكل كل فروع المعرفة العربية) (٤٣).

لكن علينا أن نعرف (أنه لاينبغى أن ننسب إلى النحو العربى أنه خالص للوصفية أو المعيارية أو للتاريخ أو التجريد.. وإن كان فيه قسط مهم من كل واحد من هذه المناهج التى تميز بعضها عن بعض فى العصر الحديث) وإن كان النحاة العرب لم يقدموا تعريفا نظريا بين الصيغة والميزان ورأوا أن (قال) و(رمى) ونحوهما على وزن (فعل) دون مراعاة لما فيهما من إعلال وأن النظرة الحديثة قد توصلت ـ مع احترامى التام لنظام الصيغ ـ إلى أن الصيغة قالب صرفى بينما الميزان مقياس صوتى) وإن كان النحو العربى مع ذلك قد بلغ فى جوانب متعددة منه مراحل متطورة لم يصل إليها علم اللغة إلا حديثا.. فإن كان **تشومسكى** قد حول البحث اللغوى من منهج وصفى يرد عليه اللبس أحيانا إلى نحو توليدى يضم طاقة تفسيرية يرجع بالبنية السطحية المستعملة إلى بنية عميقة بعينها فيذهب عنها بقية ما تحتمله من المعانى.. فإن هذه الخاصية بعينها د ... النحو العربى

ولكنها ترتدى عباءة التأويل وعمامة التقدير. قال تعالى (شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولو العلم قائما بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم)(آل عمران ١٨) .. إن بنية الجملة من الناحى النوحية البحت لا تمنع ان يكون الملائكة وأولو العلم معطوفين على الضمير (هو) فتكون الطائفتان آلهة مع الله (تعالى الله عن ذلك) ولكن القرائن فى الجملة تشير إلى بنية عميقة لها تجعل الطائفتين معطوفتين على لفظ الجلالة (الله) وبذلك تشهدان معه بتفرد الألوهية، والدليل على ذلك إقرار لفظ (قائما) والنص ثانية على أنه لا إله إلا هو العزيزالحكيم).

(ونفهم من هذا أن النحو العربى ليس خلوا من الطاقة التفسيرية.. ولكنه يسمى مظاهرها بأسماء مختلفة يمر بها المرء دون أن يرى شبيها بينها وبين مثيلاتها فى نتاج البحث الحديث.. ولكنه حين يدقق النظر لابد أن يرى الشبه بين الشيخ المعمم وبينه وعلى رأسه القبعة) (٤٤).

وفى الستينيات من هذا القرن ظهر علم جديد فى حقل الدراسات اللغوية عرف باسم اللسانيات أو الألسنية الحديثة.. يعتمد على الرؤية العلمية المجردة المخالفة لتلك الرؤية المعيارية الافتراضية التى قامت عليها القواعد العربية التقليدية.. وقد خص نظام النحو والصرف فى اللغة العربية بنظرة مغايرة..

تنظر الألسنية الحديثة الى اللغة باعتبارها أصواتا لغوية تتألف فى نسق معين.. وأن اللغة البشرية قد وجدت بطبيعتها الصوتية من عصور ما قبل التاريخ .. وأن معظم البشر مازالوا حتى اليوم يتكلمون دون أن يستطيعوا القراءة والكتابة.. وأن المرء يتعلم كيف يتكلم قبل أن يتعلم كيف يقرأ.. وأن الكتابة أمر طارئ على اللغة وحديث العهد نسبيا..

وقد اهتدى **ابن جنى** فى الخصائص إلى أن اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم .. وأن فى قوله إنها أصوات، ما يستبعد جانب الكفاية فى دراسة اللغة تماماً كما تفعل الألسنية الحديثة التى ترى أيضا أن اللغة مجموعة من الدلائل وأن كل لفظ أو عبارة هى دليل لغوى له وجهان.. وجه

صوتى يسمى الدال ووجه قيمى يسمى المدلول.. فإذا ما تغير الدال أو جزء منه استتبع ذلك تغير فى المدلول.. يتضح ذلك إذا ما أضفنا ألفا إلى (كتب) لتصبح (كاتب) فإن هذا التغيير ليس فقط فى الصورة أو هو مجرد فرق صوتى إنما هو تغير له أهمية قصوى فهو يؤدى إلى اختلاف المدلول فى الأولى عن المدلول فى الثانية.

لكن علم النحو العربى لم ينظر إلى المسألة من جانبها الصوتى ليبحث عن الأثر الذى يحدثه تغير الدال فى المدلول بل اكتفى بمحاولة استنباط القواعد التى تضبط تغير الصوت وبذلك تناول اللغة من جانبها الكتابى فقط .. وأن وقوع النحويين العرب تحت تأثير خداع الكتابة ورؤيتهم المعيارية الافتراضية هى التى أدت إلى التعقيد الذى تعرفه اليوم قواعد اللغة العربية.

ويتناول الدكتور الحمو ظاهرة الإعلال من منطلق لسانى فيقول: إن الإعلال هو نسبة إلى حروف العلة التى هى حروف المد.. الواو والياء والألف وإن ألحقوا بها الهمزة.. وأما أنها حروف علة فلأنهم قد نظروا إليها كالعليل المنحرف المزاج المتغير حالا بحال.. وكأن أصوات اللغة آدميون يصيبهم الاعتلال والمرض .. بينما ترى الألسنية أنها مصوتات وهى لاتفرق بين حروف العلة وبين الضمة والكسرة والفتحة إلا بطول المدى الزمنى فى الأولى وقصرها فى الثانية... إلا أن النحاة العرب قد اعتبروا الضمة والكسرة والفتحة حركات خارجة عن الكلمة وذات قيمة ثانوية فعاملوها غير معاملة حروف العلة مما أدى بهم إلى استنباط قواعد غير دقيقة.. ويتساءل.. ثم ما معنى القول بأن الفعل الماضى مبنى على الفتح أو السكون؟ .. أو أن الفعل المضارع مرفوع بالضمة أو منصوب بالفتحة؟.. إن فكرة البناء أو الإعراب فى الأفعال لاتشير إلى وظيفة تؤديها هذه الحركات .. وإن قول النحاة بأن الفعل المضارع فعل معرب قول غير صحيح.. لأن الإعراب يعنى الرفع أو النصب أو الجر.. والفعل المضارع لايكون مجرورا أبدا ولايكون منونا.. كما أن الإعراب والبناء صفتان فقط للأسماء دون الأفعال..

لغة الفكر والحياة



وقد رأى الصرفيون العرب أن أكثر ألفاظ العربية يمكن ردها إلى أصول ثلاثة.. فأتوا بما يسمى بالميزان الصرفى.. ووضعوا وزن (فعل) ليشتقوا منه بقية الأوزان وسموا الصامت الأول فاء الفعل والثانى عينه والثالث لامه نسبة إلى صوامت الوزن (فَعَلَ)..

وهم بذلك قد اهتموا بالصوامت دون المصوتات التى اعتبروها معتلة لا تثبت على حال ولا يمكن الركون إليها.. وبدءوا يزنون الأفعال من مجردة ومزيدة ولكنهم ما إن وصلوا إلى الفعل المعتل أى ما كان فيه حرف علة لم يستجب الوزن لهذه الحالة إذ إن وزن (قال) لا يمكن أن يكون (فعل) لذلك كان لابد من اللجوء إلى الزعم والافتراض.. فأتوا بأصلين مزعومين هما (قول وبيع) لأن المصوت الثانى فى قول هو الواو وفى بيع هو الياء.. ورأوا أن يقلبوا كلا منهما إلى ألف إذا تحركتا وانفتح ما قبلهما.. أى أن (قول) تصبح (قال) و (بيع) تصبح (باع) دون أن يظهروا لماذا تنقلب الواو والياء إلى ألف.. مع أن مخرج كل من الواو والياء والألف مختلف عن مخرج الآخر كما أن أى تغير فى الدال يلزم أن يتبعه تغير فى المدلول..

ومع هذا فقد أوقعهم ذلك فى تعقيدات لا حصر لها.. حيث واجهوا كلمات لا يمكن أن تنقلب فيها الواو أو الياء إلى ألف.. فراحوا يحصونها ويضعون لها الشروط حتى بلغ عددها عشرة شروط مما جعل مسألة الإعلال من أعقد مسائل الصرف العربى..

ولما كان جذر المضارع مشتقا من الماضى كما أن الاسم مشتق من جذر المضارع.. وهذا يعنى علميا ومنطقيا أن الماضى أسبق من المضارع وأن الفعل أسبق من الاسم.. ولكن علماء العربية رأوا أن الاسم سابق على الفعل فى الزمان وسموه بذلك مصدراً وأن المضارع سابق على الماضى..

ولا شك أن الأسس غير الصحيحة تقود إلى نتائج غريبة.. وأن التعرف على حقيقة الأسبقيات فى اللغة يعنى اكتشاف الآليات الصحيحة التى تعمل اللغة بموجبها..

وقد سبق لابن جنى أن توصل إلى تلك الحقائق.. يقول فى الخصائص (فإذا رأيت بعض الأسماء مشتقا من الفعل فكيف يجوز أن يعتقد سبق الاسم للفعل فى الزمان) (إلا أن كثيرا من آراء ابن جنى التى خالف فيها علماء اللغة ممن سبقوه لم يأخذ بها المتأخرون ممن جاءوا بعده.. مع أنه أصاب كبد الحقيقة.. ولو أن المتأخرين فعلوا لوفروا علينا عناء كثيراً وحالوا دون تقهقر اللغة الفصحى - أمام العاميات فى العصور التالية)[٤٦].

ويذهب آخرون إلى أن العربية تستخدم حرفا واحدا للدلالة على معان كثيرة والتعبير عن أغراض متعددة مما يساعد على الوقوع فى الخطأ واللبس.. مثل حرف اللام فمنه لام التوكيد. لام الاستغاثة. لام التعجب. لام الملك. لام السبب. لام الوقت. لام التخصص. لام الأمر. لام الجزاء ولام العاقبة.

كما تتوحد فيها وتتشابه بعض الصيغ كالنفى والتعجب والاستفهام مما يصعب التمييز بينها.. ويحكى أن ابنة أبى الأسود الدؤلى وقفت مرة تتعجب لجمال السماء.. وقالت لأبيها.. (ما أحسن السماءُ) فسألها أبوها (نجومها؟) بضم النون قالت (ما عن هذا أسأل وإنما أنا أتعجب) فقال لها (إذن قولى: ما أحسنَ السماءَ) وافتحى فاك.. وهكذا وضع باب التعجب وباب الاستفهام فى النحو العربى..

ويضربون مثلا برجل من الخوارج مدح رئيسهم شبيبا بن يزيد الخارجى بقصيدة تتضمن بيتا يقول:

ومنا سويد والبطين وقعنب

ومنا أميرُ المؤمنين شبيب

وأن عبد الملك بن مروان قد أخذه وسأله وهو يحاكمه عن هذا البيت.. فقال لم أقل هذا.. بل قلت.. ومنا أميرَ المؤمنين شبيبُ بفتح الراء أي يا أمير المؤمنين.. فأمر بإخلاء سبيله..

وبذ يوضح ذلك كيف أن عدم ضبط حركة واحدة كالفتحة والكسرة أو الضمة قد يقلب المعنى أو يأتي بغيره.. وأن التماثل التام في رسم عدد هائل من الكلمات يؤدي إلى اللبس والخلط.. فالتفريق متعذر بين اسم الفاعل مثلا واسم المفعول (مكرِم ومكرَم) وبين فعل المعلوم وفعل المجهول (كَتَبَ وكُتِبَ) وبين الفعل والمصدر (علِم وعِلْم) وبين الوصف والمصدر (فرِح وفرَح) وبين المفرد والجمع (أسد وأُسد) وبين الفعل والفعل (قدِم وقدّم) وبين الاسم والاسم (سَحور وسُحور) وأن هذا من الشيوع والكثرة بحيث لا يمكن حصره..

أما جمع التكسير فله قواعد لا تحصى بخلاف قواعد التنوين والتصغير ومشاكل الهمزة التي لا نظير لها في أية لغة أخرى وغير ذلك كثير..

ولا يختلف احد على حقيقة ما يستلزمه النطق السليم للغة العربية من يقظة وجهد ومشقة ومعرفة متخصصة في أسرار النحو والصرف مع الخبرة والمران..

ومنذ ما يقرب من قرن ونصف القرن، عقد **رفاعة الطهطاوي** مقارنة بين اللغة الفرنسية واللغة العربية من حيث سهولة تعلم الأولى وصعوبة تعلم الثانية.. وأن قارئ العربية تشغله سلامة النطق عن موضوع العلم فيصرف سائر همته في النظر إلى الإعراب وفهم العبارات (وإجراء ما اشتملت عليه من الاستعارات والاعتراض بأن العبارة كانت قابلة للتجنيس وقد خلت منه.. وأن المصنف قدم كذا ولو أخره كان كذا.. الخ)(٤٧).

وأيد الرأي نفسه **قاسم أمين** وهو أحد قادة الفكر الاجتماعي في مصر إذ قال: (في اللغات الأخرى يقرأ الإنسان ليفهم، أما في اللغة العربية فإنه يفهم ليقرأ، فإذا أراد أن يقرأ الكلمة المركبة من هذه الحروف الثلاثة (ع ل م) يمكنه أن يقرأها عَلَمٌ أو عِلم أو عَلّم أو عُلِّم أو عَلِم أو عُلِم.. ولا يستطيع أن يختار واحدة من هذه الطرق إلا بعد أن يفهم الجملة، فهي التي تعين النطق الصحيح لذلك كانت القراءة عندنا من أصعب الفنون)(٤٨).

يقول أحد علماء اللغة العربية من المعاصرين (مع انتشار الكلمة المطبوعة وكثرة الصحف والكتب ومع حلول العين محل الأذن في تعلم اللغة واكتسابها حدثت الكارثة التي تعاني منها اللغة العربية الآن. سبب الكارثة في انتشار الكلمة المطبوعة أن طريقة الكتابة العربية معيبة لاكتفائها بتمثيل السواكن دون الحركات، وهذا ما يجعل القارئ الذي يتلقى الكلمة لأول مرة عن طريق العين يجتهد في كيفية نطقها وقد يصيب اجتهاده وقد يخطئ وقد خلق هذا الاجتهاد فوضى واضطرابا لا مثيل لهما في أية لغة أخرى)(٤٩).

ويتذكر **طه حسين** وغيره من كبار الأدباء والعلماء وهم يتساءلون: لماذا تخالف بعض أصوات الكلمات طبيعة رسمها؟.. ولماذا لم تكتب عسى وحتى ومشى وغيرها عسا وحتا ومشا؟..

ولعلنا نحن أبناء اللغة العربية في كل مكان حين ننطق بالعربية لا ندهش إذ نجد أنفسنا مضطرين إلى نطقها مسكنة - إن لم نكن في موقف خطابة - مهملين قواعد نحوها وصرفها غير حريصين على فصاحة كلماتها.. فإن وعورة الإعراب وإرهاق العقل والإطالة في عنصر الزمن والإضافة في مجهود النطق أمور ما عادت تتفق وإيقاع العصر ويتأى عنها النزوع البشري المضطرد إلى الاقتصاد في الجهد والوقت.

على أن هناك دعوات كثيرة لتطوير اللغة العربية الفصحى أهمها الدعوة إلى تبسيط النحو العربي: يقول **أحمد مختار عمر**: (ربما لم يلحق نحو لغة من الشد والجذب مثلما يلقى نحو اللغة العربية. فمنذ وقت مبكر والصراع على أشده بين أنصاره وأعدائه حتى اضطر **أبو جعفر النحاس** من علماء القرن الرابع الهجري أن يرد على مقالة اشتهرت في عصره وقبل عصره وهي أن «النحو أوله شغل وآخره بغي، وحتى اضطر عالم مثل **ابن خلدون** إلى التحذير من الإفراط في تعلم النحو لأن المطولات النحوية لا حاجة إليها في التعليم)(٥٠).

(ولعل أعنف هجوم في العصر الحديث على قواعد النحو العربي تمثله كلمات مثل: (يجب أن نتحلل من هذه القيود السخيفة. لماذا كل هذا التعب؟.. إلا أن العرب منذ ألف سنة رفعوا هذه أو نصبوا تلك؟.. لنسكن آخر كل كلمة ولنبطل التنوين ولنقل الجمع بالياء فقط. ولنحرم أدوات الجزم والنصب من سلطانهما.. يجب أن يزول احتكار اللغة بقيودها وقواعدها ونحوها وصرفها.. وعلى أية حال إن لم نحطمها الآن فستحطمهما الأجيال القادمة.. فلنكن شجعان ونريحهم نحن مديا) **يوسف السباعي**.

ومثل: (هل من حذق وحماقة بل هل من جنون أفظع من قضاء زهرة العمر في سبيل تعليم الشيء في سبيل حذق حماقة. ووريد الجنون فظاعة أن هذا الإعراب الأخرق، هذا الخراب الفكري والنفسي ليس إلا ظاهرة متأخرة عن العربية الأولى) (**الجنيدي خليفة**)(٥١).

ويواصل **أحمد مختار عمر** حديثه: (نعلم أن النحو العربي بوضعه الحالي وبالصورة التي يدرس ويدرس بها قد أثبت فشله الذريع على نحو أسلمنا إلى كارثة محققة)، (لقد أردنا بخططنا الحالية في دروس اللغة العربية أن نحافظ على التراث ففشلنا وحملنا المتعلم ما لايطيق بإصرارنا على شده إلى تراث خمسة عشر قرنا فناء من ثقل الحمل وهرب منا. كان هدفنا الاحتفاظ بالقديم فأضعناه ولم نقدم البديل فضاع منا الحديث كذلك وآل أمرنا إلى هذه الفوضى التي لامثيل لها في كل اللغات)(٥٢).

ويعتقد **أحمد مختار عمر** أن حلم سيادة اللغة العربية لن يتحقق إلا إذا استطعنا أن نعممها على ألسنة المثقفين حتى تصبح لغتهم معيارا للصواب اللغوي، وأن نسمعها صحيحة على ألسنة الخطباء والمذيعين.. وأن يتحدث بها حكامنا وولاة أمورنا في مواجهة الجماهير. وأن تصبح الأداة الوحيدة المستعملة في المدارس والجامعات ثم أن تكون أداة طيعة في يد الكتاب والأدباء.

لغة الفكر والحياة



كما يرى (إعداد دراسات تقابلية بين اللغة الفصحى واللهجات العربية واستخدام نتائج هذه الدراسات فى تقويم الانحرافات اللغوية)[٥٣].

وإن كان أحمد مختار عمر قد نجح فى تشخيص الداء إلا أن هذه الانحرافات اللغوية من وجهة نظر اللغة العربية المكتوبة هى فى المقابل إنجازات لغوية تحسب للغة العربية المنطوقة.

مصر .. ولغتها قبل التاريخ

تتفق أبحاث العلماء على أن الإنسان قد ظهر على وجه الأرض خلال العصر الجيولوجى الرابع (البليوستوسين) الذى يعود إلى نحو مليون سنة.. وقد عثر على أجزاء من هيكله العظمى فى شرقى أفريقيا وفى شمالها وفى جزيرة جاوة وفى الصين..

(وقد خضع هذا الإنسان لمراحل تطورية طويلة انتهت بظهور الإنسان العاقل Homo Sapiens الذى عاش حوالى ٢٠ ألف سنة قبل الميلاد يصيد الحيوان ويلتقط الحبوب والثمار وقد عرف إشعال النار وصناعة بعض الآلات الحجرية).

(وقد اعتمد العلماء على هياكل هذا الإنسان وما تركه من أدوات وقسموا مراحل تطوره فى مصر إلى قسمين:

١ ـ العصر الحجرى القديم من ٢٠ آلاف إلى ٦ آلاف ق م.

٢ ـ العصر الحجرى الحديث من ٦آلاف إلى ٣٢٠٠ ق م).

وقد أمكن العثور على مخلفات العصر الحجرى القديم على مقربة من شواطئ نهر النيل القديمة وشواطئ البحيرات كبحيرة الفيوم وبحيرة كوم أمبو.. وفى العصر الحجرى الحديث كان الإنسان قد استقر على شاطئ النيل واستأنس الحيوان واكتشف الزراعة وشيد المساكن ونظم حياة المجاعة وصنع كثيراً من الأوانى الفخارية والحجرية..

وظهرت عدة حضارات كحضارة حلوان الأولى والثانية وحضارة المعادى وحضارة مرمدة فى الوجه البحرى.. أما فى مصر العليا فظهرت حضارات الفيوم وديرتاسا (البدارى) والعمرة (مصر الوسطى) وجزرة (بنى سويف) والسمانية (نقادة)..

وتوصل الإنسان المصرى إلى صناعة الأكواخ ورصها فى خطوط متوازية تفصل بينها شوارع عريضة فأقام بذلك أول حضارة ذات مظاهر سكنية متقدمة (حضارة مرمدة) كما توصل إلى صناعة المناجل والمكاشط والسكاكين والسهام والأقواس والفئوس الكبيرة وصناعة السلال والحلى من أصداف البحر الأحمر وقشر بيض النعام والأحجار نصف الكريمة من سيناء وعرف النحاس والإردواز وبدأ صناعة التماثيل والقيشانى وزخرفة الأوانى الفخارية.. ووضع بذلك حجر الأساس لحضارة الفراعنة فى العصور المختلفة..)

وحوالى عام ٤٢٤٠ ق م توحدت مصر شمالا وجنوبا فى عصر أتباع حورس بمقاطعة الصقر وكانت عاصمتهم (أون) أى هليوبوليس قبل أن يضم الملك مينا الوجهين البحرى والقبلى فى دولة واحدة..

ثم بدأ عصر الأسرات.. الأسرة الأولى والثانية ٣٢٠٠ ـ ٢٧٨٠ ق. م وأعقبهما عصر الأسرة الثالثة إلى السادسة ٢٧٨٠ ـ ٢٢٨٠ ق م التى بدأت بالملك زوسر ومهندسه العبقرى إيمحوتب وبداية دولة الأهرامات العظيمة التى عرفت بأسماء خفرع وخوفو ومنقورع)[٥٤].

وليست مصر هى هبة النيل كما يذهب هيردوت بل إن مصر هى هبة المصريين .. فقد كان النيل يجرى عبر عديد من البلاد منذ أقدم العصور ولم تقم إلا فى مصر أقدم حضارة بشرية عرفها التاريخ ودلت عليها اللغة الهيروغليفية أول لغة ابتدعها الإنسان..

على أننا مازلنا لانعرف على وجه التحقق الوقت الذى نشأت فيه هذه اللغة (لكننا نستطيع أن نقول إنه كان قبل عصر الأسرة الأولى فلدينا لوح الملك العقرب ولوح نرمر وغيرهما من الآثار ولابد أنه قد مر وقت طويل جداً على بدء المحاولات فى سبيل إخراجها فى تلك الصورة المتقدمة)[٥٥].

وعلى توالى الزمن اختصرت الكتابة الهيروغليفية فى كتابة أخرى بدأ فى استعمالها الكهنة وسميت (الهيراطيقية) أى الكاهنية.. ثم ظهرت كتابة ثالثة مختصرة من الثانية وكانت تستعمل فى المعاملات بين عامة الشعب وسميت باسم (الديموطيقية) أى الشعبية..

وقد بدأ استعمال وانتشار هذه اللغة الشعبية خلال القرن السابع ق. م. وكانت هى لغة الشعب فى الكلام والكتابة دون أن يحفل باللغتين الهيروغليفية والهيراطيقية..

فهذا الخط الشعبى الديموطيقى قد استعمل لكتابة اللغة الدارجة التى كانت قد ظهرت بين العامة وكانوا يتكلمون بها والتى شاع استعمالها فى الأدبيات والعقود وشروط المبايعات وقسائم الزواج والروايات والقصص والكتابات السحرية.. الخ.

ثم فرض الغزو الإغريقى حروف لغته عليها ليصير الخط الاغريقى هو شكل كتابتها وسميت باللغة (القبطية)[٥٦] بعد الاحتفاظ بسبعة حروف منها لايوجد ما يقابلها فى اللغة الإغريقية.. إلى أن وفدت اللغة العربية الفصحى مع الفتح العربى.. لكن الشعب المصرى لم يتحدث باللغة الإغريقية ولم يتمثلها أو يتجاوب معها ولم تفلح فى أن تغزو عقله ووجدانه وتصير لغة لسانه.

ولاشك أن أهم حدث فى تأريخ البشرية هو اهتداء الإنسان إلى رسم يدون به أفعاله وحياته وتاريخه وآثاره على الأرض إذ بفضل الرسم أمكن التعرف على كثير من اللغات القديمة كالمصرية والسنسكريتية والإغريقية والقوطية فلولا ما وصلنا من

الآثار المكتوبة بهذه اللغات لضاعت منا مراحل كثيرة من مراحل التطور البشرى. (لن ينسى التاريخ فضل مصر على الدنيا كلها حين سجلت أول خطوة في سبيل تقدم الإنسانية وأقدم محاولة للاستفادة من دور العقل البشرى... إذ كان شعب هذا الوادى أول من اهتدى إلى الكتابة)(٥٧).

وتنحصر أساليب الرسم التى استخدمت فى الخط الهيروغليفى فى أسلوبين.. أسلوب **الرسم المعنوى** الذى يضع لكل معنى صورة خطية خاصة ترمز إلى حقيقة الأشياء والمعانى التى يراد التعبير عنها أو عن جزء منها كما نرى فى.. الشمس دائرة تتوسطها نقطة.. القمر قوس يتوسطه نتوء.. والشهر هلال فى منتصفه نجمة.. ثم أسلوب **الرسم الصوتى** الذى يضع لكل صوت صورة خاصة وهو يتفرع إلى فرعين.. **الصورة المقطعية** وهى ترمز إلى مقاطع كاملة كما فى الهيروغليفية حيث يدل شكل الشفتين على مقطع (را) والأخرى **الصورة الهجائية** وهى ترمز إلى الأصوات الساكنة.

(ويظهر أن قدماء المصريين كانوا أول من استخدم هذا الأسلوب بنوعيه؛ المقطعى والهجائى منذ أكثر من ثلاثين قرنا قبل الميلاد، فصورة الشفتين التى تعبر عن المقطع (را) أصبحت فيما بعد ترمز إلى صوت الراء الساكنة غير المتبوعة بأية حركة كما هو شأن الراء فى الحروف العربية الهجائية.. غير أن قدماء المصريين لم يستخدموا هذا الأسلوب وحده بل مزجوه بالأسلوب الأول فالرسم الهيروغليفى خليط بين الرسم الصوتى والرسم المعنوى وتستخدم بجانب الصورة المقطعية والهجائية صورا حقيقية رمزية)(٥٨).

وتفسر بعض معاجم اللغات الأجنبية الخط الهيروغليفى بأنه (كتابة قدماء المصريين وهى تتكون من أشكال محفورة أو بارزة على المعابد والآثار.. هذه الأشكال أو العلامات ترمز إلى الشىء نفسه أولا ثم صوته بحيث تتضمن هذه الكتابة المعنى والصوت فى الوقت نفسه)(٥٩).

وقد كتبت هذه اللغة من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين وكتبت فى خطوط رأسية وأفقية.. على أن تبدأ القراءة دائما مع اتجاه الوجه فى الرسم.

وقد ساعد اكتشاف إمكانية الكتابة على ورق البردى على انتقال كثير من العلوم المصرية إلى الدول الأخرى وأولها اللغة ثم الطب والرياضة والهندسة والرى ونظم الجند والدولة والإدارة.. إلخ.. وشاهدت اللغة نهضة عظيمة فى العصر الصياوى نسبة إلى صا الحجر بالدلتا ثم توسعت أساليب اللغة واتسع انتشارها فى حكم الأسرة ١٦ حتى سمى بعصر نهضة الكتابة..

وقد ورد اسم مصر فى النصوص الآشورية مصور

وقد ورد اسمها فى النصوص العبرية مصرايم.

وقد ورد اسمها فى النصوص الآرامية مصرين

ومصر (MSR) (مسر) اسم مشتق من لفظ فرعونى هو (بشر) ومعناها المحمية أو المحروسة التى تحرسها الصحراء من كل جانب..

قواعد اللغة المنطوقة

حين فتح العرب مصر كان للمصريين أقدم لغة فى التاريخ وأم اللغات.. وإن ظروف حياتهم المادية التى تميزت بالزراعة كان لها الدور الأساسى فى تشكيل اللغة التى تعاملوا بها ولا يزالون.. فهم لم يتحولوا بالفتح العربى من حياة الزراعة إلى حياة الصحراء، بل استمروا يزرعون واستمروا يستعملون لغتهم بألفاظها ونظام جملها الذى يتلاءم ويتفق مع نشاطهم الزراعى وحياتهم الخاصة.

حقيقة أن عددا هائلا من الألفاظ العربية قد دخلت اللغة المصرية وجرى على ألسنة المصريين.. إلا أنهم قد غيروا فى صورها وأصواتها وتم تمصيرها لتتآلف مع نظام نطقهم وتصلح وتمر فى نظام قواعد لغتهم..

وإن كانت مصر تعد حاليا من الدول الناطقة باللغة العربية نتيجة لغلبة لألفاظ العربية على ألفاظ اللغة الأصلية.. إلا أن الألفاظ وحدها لا تصنع لغة.. ويظل نظام النحو والصرف المصرى هو صاحب البيت.. صاحب الأمر.. لذلك فاللغة العامية المصرية هى لغة جديدة.. ليست هى المصرية القديمة وليست العربية الفصحى.. إنما هى لغة تجمع بين الاثنتين..

يقول فندريس (إذا تنافست لغتان أو أكثر قام بينهما فى غالب الأمر نوع من التوازن الذى ينتهى بتكوين لغة مختلطة، فتتخذ لغة مشتركة)

على أن الألفاظ العربية التى دخلت اللغة العامية وتجنست بالمصرية فى البنية والصوت مازال معظمها يحمل دلالاته العربية الأولى نفسها..

أما نظام النحو والصرف الموكول إليه إنتاج اللغة فإن هذا النظام فى لغة شعب ما إنما يتكون عبر أجيال سحيقة نابعا من شروط المجتمع المادية وطبيعة تكوين ونشاط أفراده ويظل يضرب بجذوره فى عقول الأجيال ويشكل وجدانهم ويحدد ملامحهم النفسية ويبرز مظهرهم الروحى..

إن الصراع بين لغتين مختلفتين إحداهما وافدة والأخرى محلية إنما يشمل صراعا آخر بين حضارة كل بلد وحظ كل شعب منها وقد تكتب الغلبة للغة الوافدة لأسباب عدة.. لكن اللغة المغلوبة قد تستند إلى نصيبها من الحضارة وتقف أمام الغالبة محتفظة بقواعدها وأساليبها فيؤلف أهلها عباراتهم ويصوغون الكلمات (السنتكس والمورفولوجى) وقد يبدلون فى حروف الكلمات الدخيلة طبقا لنظام كلماتهم وطبيعة أسلوبهم الصوتى حتى تنسجم الكلمات الوافدة وتصبح من نسيج اللغة.

إن نظام النحو والصرف المصرى القديم مازال هو نفسه نظام النحو والصرف الذى تتشكل على أساسه لغتنا المنطوقة الحالية..

يذكر عبدالمحسن بكير (إنه على الرغم من أن مصر تعد الآن ضمن كتلة الشعوب المتكلمة بالعربية فإنها لا تزال تحتفظ فى لغة الكلام على الأقل بأثر اللغة المصرية القديمة) (٦٠) (ولانبالغ إذا قررنا أن اللغة المصرية القديمة لا تزال إلى الآن مستعملة فى بلادنا) (٦١) ثم يقدم فى كتابه المذكور دراسة مقارنة تقرر هذه الحقيقة..

لغة الفكر والحياة

ونحن نعتقد أن التواجد الفعلى والاستمرار الحتمى لنظام الصرف والنحو المصرى القديم فى لغتنا المنطوقة الحالية يستند إلى أن أغلب القوى المنتجة فى مجتمعنا مازالت تعيش قريبة من الشروط المادية التى كان يعيشها المجتمع المصرى القديم.. مازال الفلاح المصرى يمارس الزراعة بوسائل الإنتاج القديمة نفسها (المحراث والفأس والساقية) ومازالت وضعيته على الأرض هى ذاتها وضعيته القديمة أو أقرب إليها .. وهو مازال فى معظم شئونه إلا القليل، يعيش ويعمل وينتج بالنظم القديمة والتقاليد القديمة، بل إنه مازال يحسب عمر الزرع والماء والحصد بالشهور المصرية القديمة نفسها (فى برمهات روح الغيط وهات) و(فى مسرى تجرى المية فى الترع العسرة) و(ويشدس يكنس الغيط كنس) و(فى توت ازرع ولاتفوت) و(أمشير يقول للزرع سير سير) الخ.. ومازالت أهم المدن والقرى والأحياء حاملة لأسمائها المصرية الأولى.. ونرى التقاليد والعادات والطقوس القديمة يمارس بعضها إلى اليوم.. وعدد لاحصر له من الكلمات المصرية والجمل الكاملة مازالت حية متداولة فى اللغة المنطوقة الحالية..

فى لغتنا المنطوقة لانستعمل أسماء الإشارة العربية.. هذا وهذه وهذان وهذين وهاتان وهاتين وهؤلاء.. فنحن لانقول (هذا الولد) و(هذه البنت) بل نقول (الولد دا) و(البنت دى) ثم إننا مع المثنى المذكر والمؤنث وكذلك مع الجمع المذكر والمؤنث نتعامل باسم واحد هو (دول) فنقول (الولدين دول) و(البنتين دول) و(الأولاد دول) و(البنات دول) وأن أسماء التحديد ثلاثة فقط هى (دا) و(دى) و(دول) وهى لاتسبق الاسم بل تأتى بعده..

نجد أن اللغة المصرية القديمة لاتتعامل بأية أسماء للإشارة بل تتعامل بأسماء التحديد.. وأن أسماء التحديد تأتى بعد الاسم لاقبله.. وأنها ثلاثة أسماء فقط.. وأن كلا منها ينزل فى المكان نفسه ويقوم بالوظائف نفسه.. وإن كانت (دا) هى النطق المصرى لـ (ذا) كذلك (دى) هى (ذى) ثم اشتقت منهما (دول) للمثنى والجمع.. وأنه ليس فى اللغة المصرية القديمة أى مثنى مذكر أو



مؤنث، ولايختلف اسم التحديد باختلاف المحدد أو وضعه فى الجملة فتتغير بنيته بالنصب أو الرفع أو غيره.. وأن هذا النظام الذى نتعامل به فى لغتنا المنطوقة الحالية هو نفسه نظام لغتنا المصرية القديمة..

أما ذلك الاختلاف بين النحو العربى والنحو المصرى فربما يعود إلى اختلاف البيئة فى كل من المجتمعين وتباين شروط الحياة المادية فى كل منهما.. إذا نظرنا إلى طبيعة الحياة الزراعية فى مصر نجد أنها قد دفعت المصريين إلى التجمع فى قرى صغيرة تحيط بها حقولهم المقسمة إلى وحدات تحدها قنوات المياه والمصارف والطرق.. فهم دائما شبه متلاصقين فى السكن متجاورين فى العمل مما أغناهم عن الاحتياج إلى أسماء الإشارة واقتصارهم على (هنا) للقريب و(هناك) للبعيد.. ولم تعد لغتهم فى احتياج إلى أسماء الإشارة المتعددة احتياج العربية الفصحى فى بيئتها الصحراوية الشاسعة الامتداد حيث تصل العين إلى خط الأفق من كل الجهات .. وقد أعطى هذا أهمية قصوى لظهور أى شكل متحرك فوقها.. مما يشد انتباه الإنسان ويثير توجسه فيعمد إلى الإشارة محددا المكان لمن حوله وما ظهر فيه فى ذلك الخلاء الشاسع بادئا بحرف التنبية (ها) محاولا تقريب شكل المشار إليه إلى ذهن المستمع أو المستمعين فيقول (ذا) أو (ذه) إن اشتبه أنه مفرد مذكر أو مؤنث.. (هذان) أو (هاتان) للمثنى.. و(هؤلاء) للجمع رجال أو نساء أو غير ذلك..

ويكتسب فعل الإشارة أهمية بالغة فى حياة الصحراء، إذ قد يكون المقبل أو المقبلين من الوحوش الضارية أو القبائل المغيرة.. وقد تحمل الحالتان عنصر شر أو خطر وفى تحديد النوع والجنس والعدد، والعدد باعث على الأمان والراحة أو اليقظة والاستعداد...

وقد يفسر لنا هذا أيضا ما نعرفه من ضرورة الاتفاق على الأمن وعدم الاعتداء قبل الاقتراب.. فالسلام عليكم.. وعليكم السلام، ثم إن كلمة (من) للاستفهام عمن يقترب تخرج دائما صارخة متوجسة يقابلها فى المجتمع الزراعى القروى حيث الاستقرار والأمن كلمة (مين) ممدودة مسالمة واثقة تحمل ما يشمل البيئة من هدوء وطمأنينة ووفرة لوازم الحياة..

وإذا كنا فى الاسم الموصول لانستعمل (الذى) و(التى) و(اللذان) و(اللذين) و(اللتان) أو (اللتين) و(الذين) و(اللائى).. الخ ونستعيض عنها جميعا باسم موصول واحد فقط هو (اللى) نجد أن القدماء كانوا يستعملون اسما واحداً للموصول فى جميع الحالات مثلنا تماما..

١ ـ الذى لايسمع لقول بطنه.

٢ ـ الخبز والجعة التى أعطيتك إياها(٦٢).

أما المعرف بالنداء فهو يقتصر فى لغتنا المنطوقة على المفرد المذكر والمؤنث ثم الجمع بنوعيه.. نقول (يا ولد) (يا بنت) يا (أولاد) (يا بنات) لاغير .. ولايوجد معرف بالنداء للمثنى.. مذكراً كان أو مؤنثاً.. فنحن لانقول (يا ولدين) و(يابنتين) بل ننادى عليهما (يا ولاد) و(يابنات) ... والكتاب المذكور يورد أن المنادى فى اللغة المصرية القديمة (يكون فردا أو جماعة) وينفى وجود منادى للمثنى بنوعيه تماما كما هى الحال فى لغتنا المنطوقة..

وفى الضمائر يذكرالباحث أنه (لافرق بين الجمع المؤنث أو الجمع المذكر) فيقال (هم فى البيت) للدلالة على الجمعين.. تماما كما فى لغتنا المنطوقة الحالية فنحن نقول أيضا (هم فى البيت) للدلالة على الرجال ونقول (هم فى البيت) للدلالة على النساء.. كما لاتوجد ضمائر للمثنى الذى يعامل دائما معاملة الجمع فى اللغة القديمة كما هى الحال فى لغتنا الحالية..

وتجدر ملاحظة أن جميع اللغات الحديثة الحية قد ألغت صيغة المثنى منها نهائيا مما يؤكد حيوية اللغة المصرية قديما وحديثا ومواكبتها لتطور الحياة..

أما الضمائر غير المتصلة فهي تأتى خلف الأفعال والأسماء والحروف.. وفى الملكية نجدها تقوم مقام (بتاع) العامية المحتمل أن تكون محرفة عن (متاع) .

وحين شاء المؤلف أن يترجم بعض الضمائر من وضعها المصرى القديم الذى مازال متمثلا فى لغتنا المنطوقة لم يستطع إلا أن يقول (ليس لهذا التركيب ترجمة فى اللغة العربية بل هو مرادف للكلمة العامية (الواحد) و(الناس) .. ونعلم أن هذين النوعين من التراكيب شائعان عندنا فى التداول العامى فقد اعتدنا أن نقول (الواحد مالهش نفس) مكان (أنا ماليش نفس) و(ناس ما تفهمش) مكان (انتم ما تفهموش) أو (هم ما يفهموش)

وننتقل إلى مزيد من الإثباتات.. تلزم اللغة العربية الفصحى كل فعل بأن يتقدم جملته.. فتغلب على اللغة العربية صيغة الجملة الفعلية بينما نجد أن اللغة المنطوقة تبدأ بالفاعل قبل الفعل فتغلب عددها الجمل الاسمية.. (جاء الولد) فى الفصحى تقابلها (الولد جا) فى العامية.. ونكتشف أن ذلك من أهم خواص اللغة المصرية القديمة..

ولنا أن نتساءل عن أسباب هذا الاختلاف فى كل من المجتمعين؟ .. ولعلنا إن رجعنا حقبة من الزمن إلى ما قبل الفتح العربى سنجد أن المصريين القدماء كانوا يعيشون فى مجتمعهم الزراعى وقد وجدوا أنفسهم يقدمون الفاعل على الفعل ويستبدلون بأسماء الإشارة أسماء تحديد وغيرها من النظم الخاصة بتركيب لغتهم الملائمة للتعبير عن شروط حياتهم الموضوعية الخاصة.. وأن المجتمع الزراعى يمثل حياة تحمل فى طياتها الانتقال من الاحتياجات العامة إلى الخاصة .. ومن التعبير عن العواطف والأفكار القبلية إلى العواطف والأفكار الفردية فيبرز كيان الفرد ويتميز كل فرد بفعله إلى جوار حريته فى التعبير عن شخصيته.. وأنه فى ذلك المجتمع الزراعى حيث تتضح سيطرة الإنسان على الطبيعة وتتكاثر الأفعال وتكتسب الشخصية التحديد والبروز حيث تتطلب حرفة الزراعة تقسيم العمل وتنظيم الأفعال وتوزيع الأدوار فيكون من المعروف نسبة كل فعل إلى فاعله.. ربما يكون من ضرورات التعبير فى هذه الظروف أن يسبق الفاعل فعله وأن يأتى الفعل منسوبا إليه (فحسن سد المصرف) و(الولدين راحوا الغيط) و(البنات بتملا من الترعة) .

ثم إن بروز الشخصية الفردية، وتعدد الأفعال، وقيام العمل على المجهود الفردى، وتوزيع الأعمال والمسئوليات.. ربما كانت من البواعث على أن تستعين اللغة المنطوقة بأسماء التحديد.. (الراجل دا هو العمدة) و(البنت دى حلبت البقرة) و(الفلاحين دول حولوا المية) .

وفى الحقبة نفسها من الزمن كانت القبائل العربية قبل الإسلام تعيش فى مجتمعهم القبلى وقد وجدوا أنفسهم يرفعون الفاعل وينصبون المفعول ويقدمون اسم الإشارة على المشار إليه وغيرها من النظم الخاصة بتركيب لغتهم الملائمة للتعبير عن شروط حياتهم الموضوعية الخاصة..

وإن عرفنا أنه من طبيعة الحياة البدوية القبلية أن تكبح التعبير عن النوازع الفردية إذ لايستمد الأفراد وجودهم إلا من معنويات القبيلة وشخصيتها فيصبح الفرد جزءاً من القبيلة يعمم أفكاره ويعمم مشاعره وآراءه..

وإن فى مثل هذا المجتمع حيث تمتد الصحراء رملية قاسية مقفرة لابد أن يقل أثر الإنسان على الطبيعة وأن يتخذ الفعل عليها أهمية كبرى.. وأن يتضح الفعل قبل اتضاح فاعله.. فتظهر آثار الأقدام قبل ظهور من تركها.. ويتعالى دخان النار قبل معرفة من أشعلها.. ويمتلئ الأفق بالغبار قبل قدوم من أثاره.. ربما كان ذلك من أسباب تقدم الفعل على الفاعل لأنه الأسبق إلى التواجد..

وقد يفسر لنا ذلك أيضا.. لماذا احتاجت اللغة العربية إلى بناء بعض الأفعال للمجهول وإسنادها إلى نائب فاعل.. بينما تكاد اللغة المنطوقة تخلو منه.. فإن ندرة فعل الإنسان فى البيئة الصحراوية وتضاؤل نتائجه وتواجد آثار أفعال تفتقر إلى فاعل معروف ما يستدعى الحاجة إلى بناء بعض الأفعال للمجهول..

بينما يلمس الإنسان فى البيئة الزراعية مدى قدرته على تخصيب الأرض وإنبات الزرع ومشاهدة نتاج أفعاله خاصة وأن فعل الزراعة هو محصلة نشاط بشرى يغلب عليه الطابع الفردى من حرث وبذر وحصد.. فوراء كل فعل ظاهر فاعل معلوم فى أغلب الأحيان.

وننتهى من ذلك إلى القول بأن ما قدمناه لايعدو أن يكون بعض النماذج المحدودة لإثبات تواجد واستمرار نظام النحو والصرف المصرى القديم فى لغتنا المصرية الحالية.

إن اللغة المصرية القديمة التى قد تعدى عمرها ما يقرب من ٦٥ قرنا هى من أقدم لغات البشر.. وهى بتواجدها الدائم المديد قد مرت بمراحل عديدة من الممارسة والتطور.. قد يكون أهمها الانتقال من اللغتين الهيروغليفية والهيراطيقية إلى الأخذ باللغة الديموطوقية أى الشعبية التى خرجت على هاتين اللغتين وانتشرت فى العمل والبيت والسوق والحقل لتصبح هى لغة الكتابة الوحيدة لأنها اللغة المعاشة .. اللغة المنطوقة.. لغة الشعب والحياة اليومية.. والتى هى إلى الآن من أصول لغتنا العامية المصرية..

وتجدر الإشارة إلى أن خروج بعض بلاد أوروبا الجنوبية كإيطاليا وإسبانيا وغيرهما عن اللغة اللاتينية واتخاذ كل منها لغة كتاباته من لغة حياته.. قد سبقتهم إلى ذلك بعدة قرون مصر السباقة.. مصر الحضارة.

مع اللغة المنطوقة

نحن فى مصر لا نتحدث باللغة العربية الفصحى، إنما نحن نتحدث بلغة عربية مصرية لها مفرداتها العربية والمصرية الخاصة. ولها نظام نحوها وصرفها الخاص.

وإن كانت معظم هذه المفردات من أصل عربى إلا أن هذه المفردات قد تمصرت بالاستعمال الطويل والمرور المضطرد عبر وجدان الشعب المصرى من جيل إلى جيل. فانطبعت بخصائص المجتمع المصرى وخصائص المصريين العقلية والنفسية واللسانية..

(فالمصريون لم يمثلوا اللغة القرشية كما يمثل الكائن العضوى غذاءه، بل اصطنعوا

لأنفسهم لغة خاصة بهم. أصولها قرشية حقا ولكنها تختلف عن العربية الفصحى في ألف بائها ونحوها وصرفها وصيغ ألفاظها وعروضها)(٦٣).

يقول عبد الحميد يونس: (إننا مصابون بما يعرفه أصحاب التربية بالازدواج اللغوي. أي أننا مكلفون باصطناع لغتين مختلفتين) وأنه (مهما قيل عن اتحاد الأصل في هاتين اللغتين فإن الواضح أنهما لغتان متمايزتان لكل منهما أصول وقواعد ولكل منهما أدب وتراث)(٦٤).

فقد تعرضت المفردات العربية خلال السنين إلى عوامل الحذف والإضافة والنحت والتبديل والاشتقاق وغيرها نتيجة لتوظيفها في احتياجات الشعب المصري التعبيرية وتكيفها مع الحياة المصرية ونموها وتطورها.

اختفت أصوات المد القصيرة من أواخر الكلمات كعلامات الإعراب وحركات البناء الدالة على وظائف الكلمات في الجملة كرفع الفاعل ونصب المفعول وغيرهما. وتم الاستعاضة عنها بتسكين أواخر الكلمات جميعا بدون استثناء.

وربما نستطيع القول بأن البطء الملازم لنطق الحروف العربية في الكلمة الواحدة وإخراج كل حرف بالضم أو الفتح أو الكسر أو غيرها من الحركات مع تقسيم الكلمة إلى عدد من المقاطع الصوتية قد تكون كيفية تعبيرية ملائمة للظروف الاجتماعية والمناخية وغيرها من الشروط الموضوعية لحياة المجتمع العربي القديم.

ولكن هذه الكيفية لم تتفق مع طبيعة المجتمع المصري الزراعي الذي يتطلب أصواتا وتعابير أقرب إلى السرعة والمباشرة.. يقول على عبد الواحد وافي: (لأن لفظها على الوجه الصحيح يتطلب تلقينا خاصا ومجهودا إراديا وقيادة مقصودة لحركات المخارج)(٦٥).

ويقول أيضا: (ولعل هذا هو أكبر انقلاب حدث في اللغة العربية، فقد أتى بجميع الكلمات وانتقصها من أطرافها، وجردها من علامات إعرابها الدالة على وظائفها في الجملة، وقلب قواعدها رأسا على عقب)(٦٦).

لغـة الفـكـر والحيـاة



ولكن هذا الانقلاب لم يكن مجرد انقلاب لا دلالة له إنما هو انقلاب يحمل في طياته نقيض الانقلاب.. ويؤكد وجود اللغة المنطوقة العامة وصعودها ونمو مقوماتها.

ولنذكر أن ألسنة المصريين قد تجنبت استعمال عديد من الكلمات العربية التي تجافي منطوقاتهم الطبيعية واحتياجاتهم التعبيرية.

ويدلنا علم اللغة على أنه في حالة تداخل لغتين إحداهما وافدة والأخرى محلية أن ينشب صراع بينهما (وأن الأصوات الأصلية للغة الغالبة ينالها كثير من التحريف على ألسنة الناطقين المغلوبين لغويا، فتبعد بذلك في أصولها ودلالاتها وأساليب نطقها عن صورتها الأصلية)(٦٧).

ويقيم فندريس تفرقة بين لغة الكلام ولغة الكتابة فيقول: (إن لغة الكلام مرنة خفيفة الحركة تدل على صلة الجمل بعضها ببعض بإشارات مختصرة بسيطة وهي لا تستعمل الروابط النحوية القديمة التي تمط الفكرة وتعبر عنها بعدة جمل متشابهة وتطبعها بطابع القضية المنطقية الضيقة الأفق)(٦٨) (فلغة الكلام تميل إلى اتخاذ الرموز المختصرة التي تترك لذهن السامع أن يعرف بالحدس نوع الصلة التي يقصدها المتكلم)(٦٩).

ثم إن الظروف الاجتماعية والعادات الفكرية واللسانية وغيرها تؤثر في تطور أصوات اللغات مما ينتج عنه كثير من الظواهر اللغوية التي منها ظاهرة النقل المكاني Melathese وظاهرة التشاكل As-similation وغيرهما.

يظهر ذلك بوضوح في لغتنا المنطوقة. في ظاهرة النقل المكاني نجد أن كلمتي (أرانب) و(ببغاء) مثلا قد تحولتا إلى (أنارب) و (بغبغان) إذ يبدو أن المصريين لم يستسيغوا أن تكون بداية كلمة أرانب هي (أرا) وأحسوا أن (انا) أقوى وأسهل نطقا فتبدلت بعض الحروف على ألسنتهم وغيرت مواقعها لتصبح (أنارب) مكان (أرانب).. وربما شعروا أن كلمة (ببغاء) ثقيلة في النطق لتكرار حرف الباء في مدخلها فباعدوا بين الحرفين وأضافوا (غاء) جديدة لتكون بداية الكلمة فعل (بغبغ) الذي يحمل معنى محاولة الكلام تجسيدا لقدرة هذا الطائر على تقليد الأصوات البشرية. وربما كان قصدهم من إلحاق نغمة صوتية جميلة هي (ان) أن يتفق منطوق الاسم مع تميز هذا الطائر وشكله الجميل عوضا عن الألف والهمزة ونهايتهما الصماء، فتحولت (ببغاء) إلى (بغبغان).

وتتضح ظاهرة التشاكل فيما يحدث مع اللام الشمسية في الفصحى والعامية إذ تسقط عند النطق ويحل مكانها صوت الحرف الذي يليها كما في (الدار. السماء. الصوت.. الخ).

ظاهرة أخرى هي التناوب التي تتبدى فيما تتعرض له أصوات اللين القصيرة (الضمة والفتحة والكسرة) فقد أحس المصريون أن أصوات تلك الحركات لا ترسم أو تجسد حركة الفعل، وأن معظم الأفعال العربية هانئة خالية البال قد وفدت من بيئة رعوية لا جهد يذكر للفعل فيها قياسا إلى البيئة المصرية. فعدلوا في أصوات بعض الأفعال واستعاضوا عن الفتحة الناعمة بصوت أقوى هو الضمة أو الكسرة وذلك من واقع خبرتهم وممارستهم لهذه الأفعال حتى تتوتر وتوحي وتؤثر كما في (يسمع. يسجد. سكت. خلص) التي أصبحت (يِسمع. يسجد. وسكت. أو سكت. خلص أو خلص) كذلك الحال مع الفعل (يلطم) الذي تحول إلى (يلطم) للهلع والمفاجأة و(يعوم) الذي أصبح (يعوم) لتجسيد ما في العوم من ثقل حركة وبذل جهد.

كما لم يطق المصريون نطق بعض الأفعال كما تلقوها من العرب بطيئة لا تجسد

حيوية الفعل وحركته. لم يستسيغوا نطق (يرتعش) هائشة مقنطرة خالية البال فبدلوا فى مواقع حروفها لتسرع وتوحى وتؤثر وتصبح (يترعش) كذلك الحال مع (يهتز. يحترق. يلتفت) التى أصبحت (يتهز. يتحرق. يتلفت) وغيرها.

والملاحظ أنه بينما تكثر فى الألفاظ العربية أصوات الهمس والرنين التى تحاكى همس الرياح فى الرمال أو رنين الصوت حين يوغل فى صمت الصحراء. تكثر فى الألفاظ المصرية أو العربية الممصرة أصوات الاحتكاك والارتطام التى تشبه ارتطام الفأس بالأرض أو احتكاك المعول بالصخر.. وقد يفسر لنا ذلك لماذا تتحول جميع الأفعال التى على وزن (يفْتعِل) الطويلة زمنا والهائنة الرخوة إلى وزن (يتفعل) المصطدم المباشر.

كذلك عمد المصريون إلى تجسيد كثير من الأفعال بإضافة بعض الحروف إليها فالفعل (يتعظم) ينطق (يتمعظم) و(يتختر) (يتمخطر) فإضافة (الميم) إلى أفعال التعاظم أو التدلل أو غيرها يمنحها مزيدا من الدلالة والتأثير.

ولعل أهم ما أدخلته اللغة المنطوقة على ما تتعامل به من أفعال هو زمن جديد لفعل يمثل الاستمرار Continuous Tense وذلك بإضافة حرف بسيط وهو (الباء) إلى الفعل المضارع واستعمال كان أو مشتقاتها للتعبير عن فعل الاستمرار فى الماضى.. كما فى (يشرب) (بيشرب) و(كان بيشرب)..

ولا يغيب عنا أن تلك العوامل الانتقالية التى مرت بها اللغة العربية وكلماتها كان الباعث إليها بخلاف تغير ظروف البيئة عناصر أخرى أهمها إيقاع الزمن والإحساس بمدى أهميته والحاجة إليه.

فإذا تقابل على سبيل المثال بدويان يرعيان فى الصباح ربما أسعدهما أن يجلسا فى حديث حتى الغروب. وإن تقابل فلاحان فقد يتوقفا للكلام ساعة أو ساعتين أما إن تقابل أوروبيان اكتفيا بهز الرأس أو رفع القبعة أو تحادثا دقيقة أو دقيقتين.. هذه الأنماط السلوكية ربما تنجح فى عكس ظروف بيئات مختلفة وأثر الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية فى طباع أفرادها ثم مفهوم كل منهم عن الزمن وقيمته.

ومن المعروف أن التغيرات اللغوية ما هى إلا ظواهر جبرية تمر بها جميع اللغات وهى تتطور مع تطور الحياة وليست وقفا على اللغة العربية دون غيرها.

ثم إن اللغة العربية تصر على أن تنفرد بنسيج خاص إذا حاد اللفظ عنه صار غير عربى وهى بذلك قد وضعت كثيراً من العراقيل فى سبيل تطورها. فالصاد لا تجتمع مع الجيم فى كلمة. كذلك النون قبل الراء. الزاى بعد الدال. الباء والسين والذال وغيرها. كما أنه لابد من توفر حرف من حروف الذلاقة (م ن ع ل ب ف) فى الرباعى والخماسى.. ونرى إبراهيم أنيس يقول فى دلالة الألفاظ: (وبذلك تخيرت اللغة العربية مجموعات صوتية معينة هى التى اختصتها بالدلالة وأهملت الكثرة الغالبة).

وعلى مستوى الواقع العربى القديم نرى أن أبا الأسود الدؤلى وآخرين قد استنبطوا من ملكة القرشيين فى نطق لهجتهم القواعد النحوية والأنظمة اللغوية (وصارت كلها اصطلاحات خاصة بهم وقيدوها بالكتاب وجعلوها صناعة لهم مخصوصة واصطلحوا على تسميتها بعلم النحو)[٧٠].

واستمرت الفصاحة هى لهجة الحديث ردحا من الوقت حتى داخلها اللحن مع انتقال العرب من المجتمع القبلى البدوى إلى المجتمع الأموى المدنى، ثم انتشر اللحن بشكل كبير على ألسنة شعوب الأمصار التى فتحها العرب.

يقول يوهان فك: (وفى هذا لقيت العربية على لسان غير العرب تغيرات هددت بالمسخ صورة وقعها وجرسها وطبيعة تكوينها وتركيبها فى الصميم)[٧١].

فبعض الدول العريقة التى فتحها العرب كانت لها لغات قديمة متأصلة نبعت من شروط حياتها وانطبع بها وجدان شعوبها وجرت بها ألسنتهم، فلم يكن أهالى هذه الشعوب يستطيعون النطق بالعربية كما كان العرب ينطقون، فإن غير العرب ممن تكلموا العربية قد (استبدلوا أصواتاً عربية معينة بأخرى أسهل عليهم)[٧٢] (وآثروا التصرف بواسطة أساليب التعبير التقريبية التى اعتادوها فى لغاتهم الأصلية)[٧٣].

ويتساءل يوهان فك: (فى أى صورة كانت تصدر هذه اللغة الجديدة؟.. هذا ما تشير إليه قصة تاجر الدواب الذى باع جنود المسلمين دوابا رديئة فاستنطقه الحجاج.. فأجابه.. شريكاتنا فى هوازها وشريكاتنا فى مدايتها وكما تجىء تكون.. أى أن هذه الدواب قد وصلت على ما هى عليه من رداءة من شركائه فى بلادهم بالأهواز والمدائن)[٧٤].

ومع أن اللغة العربية فى مصر قد ظلت فترة طويلة منذ أن فتح العرب مصر مقصورة على المعسكرات (لكى يحفظ عمر العرب من التلاشى فى جماهير الشعوب المغلوبة التى تفوقهم بكثرة العدد)[٧٥].

إلا أن هجرة القبائل اليمنية إلى مصر ووجود طائفة كبيرة ملحقة بالجيش العربى من العبيد والخدم والتجار والطهاة وغيرهم كانوا يخلقون مشكلة لغوية غير هينة، ومن هنا نشأت بالضرورة لغة للتفاهم استعانت (بأبسط وسائل التعبير اللغوى فبسطت المحصول اللغوى وصوغ القوالب اللغوية ونظام تركيب الجملة ومحيط المفردات وتنازلت عن التصريف الإعرابى، واستغنت بذلك عن مراعاة أحوال الكلمة وتصريفها كما ضحت بالفرق بين الأجناس النحوية واكتفت ببعض القواعد القليلة الثابتة فى مواقع الكلام للتعبير عن علاقات التركيب)[٧٦].

ومن ناحية أخرى كان المصريون حين دخل العرب يتحدثون اللغة المصرية فبدأ نوع من التداخل بين اللغتين بدا متمثلا فى نظام قواعد كل منهما من ناحية، ومفردات كل منهما من ناحية أخرى. وكان لابد للمفردات العربية من أن تنتشر إذ إنها كانت تحمل معالم الدين الجديد والقرآن الكريم والحديث الشريف.

لكن قواعد اللغة المصرية ظلت ثابتة دون قواعد العربية كما ظهر ذلك حين تحول العرب حضارياً إلى حياة المدن وتغاضيهم عن قواعد النحو والصرف ومحاولتهم تقريب لغتهم إلى شعوب الأمصار التى فتحوها.

ومن تداخل اللغتين واتصالهما أصبحت اللغة المصرية الجديدة المولدة مصرية فى

قواعدها وتراكيبها وبعض كلماتها. عربيه فى أغلب الكلمات.

ولم تكن اللغة الجديدة المولدة عربية خالصة ولا مصرية خالصة، إنما كانت لغة تستمد كيفيتها من كل من اللغتين. ونستعيد قول فندريس: (إذا تنافست لغتان أو أكثر قام بينهما فى غالب الأمر نوع من التوازن الذى ينتهى بتكوين لغة مختلطة فتتخذ لغة مشتركة).

ولقد عانت اللغة العربية كثيراً فى بدء دخولها وظلت طوال القرن الهجرى الأول بطيئة الانتشار، فحتى سنة ٨٧ هجرية (٧٥٠ ميلادية) كانت الدواوين مازالت تكتب بالقبطية بأحرف يونانية فأمر عبد الله ابن عبد الملك بأن تنسخ إلى العربية.

وظل لسان المصريين يتحول من المصرية إلى اللغة المولدة ببطء شديد خلال سنين طويلة، فحتى عام ٢١٧ هجرية (٨٣٥ ميلادية) كان المأمون لا ينتقل فى ريف مصر إلا ومعه مترجم كما يذكر المقريزى.

فما إن هل القرن الرابع حتى كان اختلاط الشعبين قد تم وامتزج الشعب العربى بالشعب المصرى(٧٧).

بعد هذه القرون الأربعة لم يكن غريبا أن يقدم المقدسى لزيارة مصر فيعيب على المصريين ما استمع إليه من لغتهم ويقول (إنها ركيكة رخوة)(٧٨) ويعرض نموذجا من النظام الذى ينتهجه المصريون فى تركيب جملهم فيقول: (كلامهم ياسيدى رخو مثل النساء.. أعزك الله.. مالك كذا..) ثم يعود إلى تقليد اللغة المصرية فى مكان ثالث قائلا (أما الثياب الشطوية (يقصد الثياب الشتوية) فلا يمكن للقبطى أن ينسج شيئا منها إلا بعد ما يختم عليها بختم السلطان.. (يقصد بعد أن يختمها بخاتم السلطان.. ولا تباع إلا على يد سماسرة.. (يقصد أيدى سماسرة)(٧٩).

ولعلنا نستطيع أن نرى كيف أن بعض أساليب اللغة المنطوقة التى استشهد بها المقريزى مازالت هى نفسها أساليب تعبيرنا الحالية مما يؤكد أصالة هذه اللغة وتواجدها كلغة ناضجة مستمرة مستقرة وقد مر ما يقرب من عشرة قرون.

لغة الفكر والحياة



على أن قيام المصرين بتمصير الكلمات العربية كان ضرورة لا مفر منها حتى تنزل هذه الكلمات مستريحة غير نابية إلى جوار الكلمات المصرية فى الجمل المصرية وفقا لنظام النحو والصرف المصرى. وفى ذلك يقول **يوهان فك**: إن المغلوبين لغويا لم يكونوا يستطيعون حتى ولو استخدموا العربية أن ينطقوا بها كما كان البدو ينطقون بل صبوا أفكارا حديثة فى قوالب اللغة القديمة وملئوها على هذا النحو بمادة جديدة(٨٠).

وخلال سبعة قرون بين القرن الثانى والثامن كانت اللغة الجديدة المولدة الدارجة هى المستخدمة فى الأدب. (ومن هنا كانت الآثار المسيحية - العربية الأولى التى ترجع إلى القرن الثانى - الثامن ذات قيمة ممتازة بالنظر إلى تاريخ اللغة العربية إذ فيها نجد النصوص الأولى للعربية المولدة فى صورة متماسكة)(٨١).

كما تنبه **أحمد رشدى صالح** إلى هذه الحقيقة فيقول: (والأمر اللافت للنظر حقا أن كثرة الأعمال الأدبية الكبيرة كألف ليلة وليلة، والسير وبعض دواوين الشعر العامى قد نمت أواخر تلك القرون الثمانية أو الفترة التالية لها مما يحمل على الظن بأن الأدب العامى قد بدأ قبل ذلك بفترة ليست قصيرة. فليس يستطاع إنشاء العمل الأدبى الكبير بلغة من اللغات إلا وتكون أعمال أخرى كثيرة أقل منه تركيبا قد سبقته إلى الوجود)(٨٢).

وهكذا نرى أن تمصير الكلمات العربية ذات الكثرة الغالبة كان الأساس فى مولد اللغة الجديدة الدارجة التى انصهرت فى وجدان الشعب المصرى وتشكلت بأفكاره، وتأقلمت بأوضاع حياته حتى أنتج فيها الشعر العامى والسير الشعبية، وأنجز أثرا فذا رائدا كألف ليلة وليلة التى وقفت عالميا إلى جوار قمم الأدب العالمى؛ كدون كيشوت، والديكاميرون والكوميديا الإلهية.

ثم كان من الطبيعى أن يأتى المقدسى لزيارة مصر فى القرن الرابع فيعيب على المصريين لغتهم وكان أثر الفتح العربى قد وصل مداه.

كانت القبائل العربية اليمنية (البراعصة والفوايد والرماح والجوازى وأولاد على وسمالوس وغيرها) قد تعددت هجرتها إلى مصر واستيطانها بين ١٠٩/ ١٣٢هـ كما تحولت الدواوين من القبطية بحروف يونانية إلى العربية. وكان المصريون قد قاموا بعدة ثورات ضد رفع الضريبة بين ١٠٥/ ٢١٦هـ وكان يعقب إخماد كل ثورة دخول كثير منهم فى الدين الإسلامى.. ثم أسقط العرب من ديوان الجند فى القرن الثالث ومنعت إعطائياتهم فانتشروا فى القرى المصرية واشتغلوا بالزراعة وتزوجوا من المصريات.

بل ظلت اللغة المصرية باقية فى الحديث إلى عام ٣٧٩ هجرية (٩٩٧ ميلادية) حتى أمر الحاكم بأمر الله من الدولة الفاطمية فأبطل التكلم بها نهائيا.

ولعل ما يؤيد استمرار اللغة المصرية القديمة فى لغتنا المنطوقة الحالية هو هذا الكم الهائل من الألفاظ والجمل والتراكيب الذى مازال حيا باقيا فى لغتنا حتى اليوم. فإن هذا الاستمرار ليس سوى تواصل لغوى حتمى لاحتياج حياة المجتمع إليه. ولأن اللغة العربية حين وفدت لم تدخل صراعا مع كلمات تماثلها فى الدلالة والوظيفة.. فقد كان المجتمعان مختلفين فى ظروف الحياة وطبيعة العمل والإنتاج، أحدهما مجتمع رعى ورحيل والآخر مجتمع زراعة واستقرار.. ولو كان المجتمع المصرى مجتمعا رعويا لانتشر عدد هائل من المفردات العربية المتعلقة بهذا النشاط والتى مازالت محفوظة داخل القواميس العربية وتشغل عديداً من صفحاتها لاتصالها بأعمال الرعى ومواصفات الحيوان وتنقله وأمراضه وأحواله المختلفة.

إن لكل كلمة قواما مستمدا من بيئتها وشخصية متفاعلة تعيش واقعها. وحين تتداخل لغتان فى مجال التحدث والكلام غالبا ما تأبى الكلمات ذات الدلالات الواحدة أو المتشابهة أن تنسحب أو تنهزم. يؤازر الكلمة المحلية قوة تواجدها وتاريخها وما تؤديه من وظيفة بينما تستمد الدخيلة قوتها من تواجد لغتها الوافدة المسيطرة، وهما فى أغلب الأحيان تنتهيان إلى قبول التجاور عند الاستعمال، وهما بذلك تقومان بوظيفة جوهرية لأن تواجد إحداهما بجوار زميلتها يساعد على تفسيرها وتحقيق التفاهم المنشود.

وحتى اليوم.. مازالت الفلاحة المصرية تنادى (حلوم ياجبنة) وكلمة حلوم مصرية قديمة معناها جبنة. ومازلنا نقول (ياما من دا كتير) وكلمة ياما هى آما المصرية القديمة ومعناها كثير. وحين نقول (حا) للحمار لنستحثه على السير فإن كلمة حا هى عا ومعناها حمار. وحين نرد على من ينادينا قائلين (ها نعم) فإن كلمة ها مصرية بمعنى نعم. وإن قلنا فى الاستغاثة (جاى الحتونى) فإن جاى كلمة مصرية ونداء بطلب السلامة ودعوة للإنقاذ. وحين نقول (كانى ومانى ودكان الزلبانى) فإن «كانى ومانى» هما السمن والعسل ثم تأتى الجملة العربية «دكان الزلبانى» لتفسيرهما إذ هو المكان الذى تتواجد فيه هذه الأشياء.. إلخ.

و (نحن كما رأينا نعيش فى نطاق تركة خلفها لنا القدماء تشدنا إليها سلسلة من التقاليد والعادات ومختلف الأشياء التى تربطنا بها ربطا وثيقا لا نجد إلى فصم عروته سبيلا).

ويكفى أن يستعيد أى منا صورة الفلاح المصرى فى أى مكان على أرض مصر عائدا وقت الغروب ساحبا خلفه جاموسته ودوابه وبعض أبنائه لتقفز إلى أذهاننا تلك الصور المنقوشة على آثار الفراعنة وكأنما دبت فيها الروح والحياة.

وقد نصاب جميعا نحن المصريين بما يشبه الصدمة التى تحدثها معرفة مفاجئة حين نعلم أن عديداً من الكلمات والتراكيب التى مازلنا نحيا بها قد تحمل من العمر ستة آلاف عام أو يزيد، ومازالت تؤدى وظائفها حية شابة تحمل مشاعر وخبرات أجداد الأجداد عبر آلاف الأجيال.

فما يكاد المولود يرى نور الحياة حتى تجرى على لسانه كلمات بسيطة قد تبدو غريبة لكنها أقرب ما تكون إلى حسه وفهمه. فهو إن جاع قال (مم) وإذا عطش (أمبو) والكلمتان مصريتان.. فكلمة (مم) هى (موم) المصرية القديمة بمعنى (أكل) و (أمبو)- هى أيضا مصرية (أمبو) بمعنى (اشرب).. والألم الذى يحس به هو (واوا) وهى كلمة هيروغليفية معناها وجع أو ورم. والحشرة التى تعضه هى (بيبه) ومعناها برغوث. وإن نهرته أمه وقالت (كخ) فكخ كلمة قديمة معناها قذارة. وإن أصابه برد وبحثت له الأم عن (شاية) للتدفئة فإن شاية معناها قميص، و (البعبع والبخ) أسماء مصرية لبعض العفاريت أو الشياطين أصلها (بوبو) و (بخ)، وإن أكثر الطفل من البكاء وظل (يأوأ) فإن الفعل (يأوأ) أصله (اويه) بمعنى يعاكس، وإن هطل المطر وصاحت الأولاد (رخيها رخيها خلى البط يعوم فيها) فإن (رخى) معناها (نزل) وإن عاد الطفل وقد تلوث بالطين وسخم هدومه فإن (سخم) بمعنى لوث أو غطى بالوحل، وحين ينشد المراكبية (ياللا هيلاليصا) فهم يعنون (ياللا فقد سقطنا فى الوحلة) إذ إن (هيلاليصا) جملة مصرية تتركب من كلمتين (هى) بمعنى سقط أو وقع و (ليص) أى الوحلة أو الطين، و (فلان لايص) أى متزلق أو متحير. و (سايبنى فى اللوصة دى) أى فى الوحلة دى و (يمهيص) من كلمتين.. (مه) أى ملا ومن (يهس) بمعنى السرعة أو العجلة.. وإن كنا نقول (ريّس نفسك وخد بالك من روحك) فإن كلمة (ريس) كلمة مصرية معناها التفت أو تنبه، وكأنما نفسرها باللغة العربية بجملة (خد بالك من روحك) ونقول فى الأمثال (اللى ما يريس قبل ما يسيس مالهش حجة بعد الغرق).

على أن الكلمات والتراكيب المصرية القديمة التى مازالت دارجة الاستعمال فى لغتنا المنطوقة الحالية هى مجموعة هائلة لا يمكن حصرها ونكتفى هنا بإيراد بعضها.

نم نم: صغير. صهد: نار أو لهيب.

بك: بك منه الدم سقط أو وقع.

تليس: زكيبة.

يحمرق: يرجع عن كلامه..

كوّش: امتلك كل شىء.

بسارية: أصلها بسارى أى السمك الصغير

انطمس: دفن.

مدمس أصلها متمس أى الفول المطمور.

مدنات: معزومين أو مدعوين.

بصارة: أصلها بيصارو الفول المطبوخ

يشأشأ: النور يطلع أو يسطع.

شبار: عجب حالته شبار

هبأ: ابتعد فى السير.

نقره أصلها (نجره) وهى من كلمتين، (نج) أى شديد و (ره) وهى الشمس. يراشى من (روش) بمعنى اعتنى (خد بالك من الولد وراشيه).

مريسى: الهواء الجنوبى ويتداولها المراكبية (ويا هوا يامريسى نشفلى قميصى).

طهمه: عزومة أو لحمة السرور (طهمة الفرح).

بوش: فاضى أو خالى (كله طلع بوش).

باش: لان أو طرى وهى عن أصل هيروغليفى.

بشبش: معناها بلل (بشبش الطوبة اللى تحت راسه).

الطاش: الحد يقول الفلاح: (طوشنا الغيط) أى أقمنا له الحدود.

عنتيل: أصلها أنتورى وهو الشديد القوى. واشتهر بالعناتيل فريق الزمالك الكروى.

الشراقة: نوع من الحطب أو الخشب. (شى) خشب و (رقه) (حريق).

حىء بىء: (حىء) الأول أو الابتداء و (بىء) الآخر ومعناها أولا وأخيرا..

حتتك بتتك: (حات) قلب أو صدر و (بات) ضلوع أو عظم وهى تعنى (أكلوا اللحم والعظم ولم يبق شىء).

إيش: وآش لك فى الموضوع؟.. حرف استفهام أصله (أخ) بمعنى ماذا؟

أوشم: بمعنى منطفىء النور أو الحرارة (مالك أو شم كده ولونك مخطوف).

يسك: يجر أو يمشي على رجليه (جا يسك الكعب) أي جاء ماشيا.

يشنشن: أصلها يسنسن بمعنى يرن أو يطبل (مال الزلعة بتشنشن كده).

يوش: أصلها (أوش) بالقبطية بمعنى صاح أو أحدث صوتا.

شراقي: بمعنى القحط والجفاف ولها كلمتان شرقي وشرهكو.

شونة: مكان تخزين الغلال وأصلها (شوني) و (شنوت).

الأرا: جاك أوا يبلعك الدوا. و (أوي): هي الحسرة والويل.

حاتا باتا: (حات) الجلد و (بات) ضلوع أو عظم وهي بمعنى جلد على عظم لشدة الفقر.

فوطة. برش. ماجور. أردب. مشنة. الفاس أصلها (فوس).

بشكور: حديدة استخراج العيش من الفرن. طورية: أصلها (طوري) قبطية.

الشنف: حبال الليف. البكلة: (القلة). ملطم: (مكان الخلط) ملاط (مونة).

دبش: (د) أداة تعريف، بش: قطع طوب كذلك دقشوم. سباطة: هي (زباطة).

شرش الجزر. ليشة القصب. القيط: فلوس على القيط أي تكاد تكفي.

الامندي: في القبطية (امندي) الهيروغليفية (امنتت) وهي العالم الآخر.

(الغرب) (داهية توديك الامندي).

هوب هوب يازرع النب: (هوب) شغل أو عمل (نوب): دهب أو مال وهي أغنية ريفية ترجمتها (يا شغل يا شغل يازرع الذهب).

هوب ياهوب قتلني الشوب: أغنية أخرى من كثرة الشغل سوف تقتلني حرارة الجو.

هويا ياهويا يامسيت ويبه: أغنية أيضا (ويبه) هي (اويبه) هيروغليفية بمعنى ويبة المكيال المعروف (ياشغلي ياشغلي كسبلي ميت ويبه).

أسماء بعض المدن والأحياء.

بولاق الدكرور: (بلاق) بمعنى جزيرة. (دكرور) ضفادع أي جزيرة الضفادع.

لغة الفكر والحياة



دمنهور: (دمي) مدينة و(ن) أداة إضافة.. (هور) الإله حور من حورس وهي تعني مدينة حورس. إذ أصلها دمي ن هور.

الفيوم: هي (بيوم) أي البحر حيث كان النيل يغرق هذه المنطقة قديما.

بسيون: هيروغليفية ومعناها الحمام ومازال البعض يطلق عليها إلى اليوم بسيون الحمام.

الزقازيق: اسمها (جقاجيق) وحرفتها اليونانية إلى زقازيق.

أبو صير: أصلها هيروغليفي (برا وصير) ومعناها معبد الإله إيزيس وقد تحورت في القبطية إلى (بوصيري).

أسيوط: هي (سيوط) عاصمة الولاية ١٣ بالوجه القبلي.

المنيا: منيت خوفو، أي مدينة مرضعة الملك وليست من الملك (مينا).

ميت: بمعنى طريق مثل ميت غمر. ميت بره. ميت يزيد.. الخ.

منيا: بمعنى محطة مثل منيا القمح. منيا السيرج وغيرهما.

بويسطة: هي برباسطت القديمة و (بوبسطي) الحديثة أي معبد باسطت.

شبرا: بكسر الشين بمعنى حقل أو غيط.

واحة: مصرية قديمة وأصلها (وحات).

ديروط: أصلها (دهروط) أي المعصرة.

أتريب: أصلها (حت هرايب) أي المعبد وسط الأرض.

بلامون: أصلها (بنامون) أي معبد آمون.

طحا نوب: معبد الإله أنوب إيس.

صفط: مشتقة من اسم الإله صبد.

سنديس: هي منشأة الإله (بيس).

طما: أصلها (طمت). طهطا: هي معبد الأرض. قوص: بمعنى الجبانة.

أخميم هي مدينة (مين). بنها: هي بنهاء. طوخ: كما هي طوخ.

دندرة: أصلها (تندور). هناس: هي هنسو.

وقد ظلت كثير من الأسماء كما هي دون تغيير مثل (صهرجت. شطانوف. طره حلوان. دفره. تونة. باويط. اللاهون. إسنا. أرمنت. أسوان. وغيرها).

ونورد أدناه بعض الكلمات الدارجة الاستعمال في لغتنا المصرية العامة وهي ليست من أصل مصري أو عربي؟

كلمات من أصل سرياني:

فسدق. زبون. بز. كوز. كشكول. كرنب.

كلمات من أصل عبري:

بوص. تلميذ. توراة. حج. كاهن. عاشورة.

كلمات من أصل فارسي:

طربوش. سروال. دكان. شاكوش. قماش. نفير. كمنجة.

كلمات من أصل هندي:

سكر. جنزبيل. كرواية. خرزان. بفتة. مسك. كافور.

كلمات من أصل إيطالي:

برنيطة. بورصة. جورنال. بنكيرو. جيلاتي. بنللو. زمبليطة.

كلمات من أصل يوناني:

لمبة. قنطار. قسطاس. فدان. طاجن. كورس. بطاقة.

وقد يهمنا أيضاً أن نتعرف ولو في إلمامة سريعة على اللغة المصرية القديمة.. الهيروغليفية.. أول لغة بشرية.. طرق رسم حروفها.. نطقها.. وبعض قواعدها.

وجدير بالذكر أيضًا أن بعض أساليب نطقنا ومخارج بعض ألفاظنا اعتادت أن تنطق بها بعض القبائل العربية أو ربما ورد مع بعض القبائل التى استوطنت مصر فدخل فى الاستعمال العامى.

فإن كان بعضنا يلجأ أحيانًا إلى حذف الحرف الأخير من بعض الكلمات مثل (انت يا ولا) مكانِ (انت يا ولد) و(تعا يا محمود) مكان (تعال يا محمود) نجد أن ذلك كان من طبيعة لغة طيئ وأن هذه الظاهرة قد سميت وقتها بقطعة طيئ (أى قطع اللفظ قبل إتمامه) نحو (يا أبا الحك) بدلا من (يا أبا الحكم)، وأن هذه الظاهرة قد سادت مواقع أخرى من حديثهم بخلاف المقصود بالنداء.

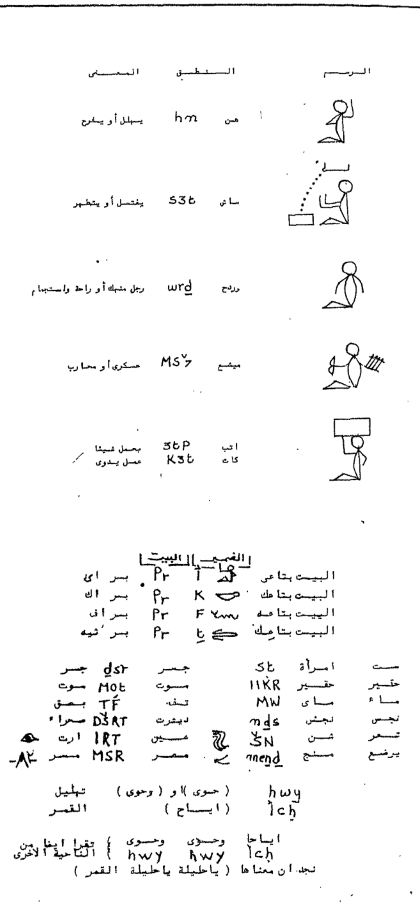
كما أن تحريك بعضنا للحرف الساكن إن وقع وسط كلمة ثلاثية ونطقه بالكسرة كما فى (اسِم. بدِر. فحِل. مصِر) كان ذلك لهجة قديمة عند بعض القبائل العربية.

أما استبدال صوت بآخر كما يحدث أحيانًا من إبدال الصاد لثقلها بالسين لخفتها كما فى (يصدق. مصير) فتنطق (يسدق. مسير) أو تحويل اللام إلى نون أو الميم إلى نون كما فى (إسماعيل. إسماعين) أو (فاطمة. فاطنة) فهذا أسلوب من النطق كان معروفًا عند قبيلة حمير.

كما أن تحويل الألف اللينة إلى واو فى مدخل الكلمة كما فى (ادى. ودى) وفى (أذن. ودن) فإن نظير ذلك موجود فى اللغة العربية عند أهل اليمن الذين يبدلون بالهمزة الواو فى مثل (اتيت. واتيت) وغيرها(٨٤).

ويلاحظ أن اللفظ (ايه) الذى يتردد كثيرًا فى أحاديثنا اليومية لفظ فصيح لأن (ايه) هى اسم فعل الأمر للاستفهام أو للاستزادة ومعناه طلب الزيادة من حديث أو عمل و(ليه) أيضًا فصيحة لأنها (ايه) مضافًا إليها اللام.

أما انتشار حرف الشين وكثرة تردده فى الحديث اليومى فهو ظاهرة لغوية تلازم اللغة المنطوقة المصرية وهو حرف جوهرى فيها إذ هو أداة النفى كما نجده أيضًا فى (ليش) الشامية التى هى (ليه) و(ايش) التى هى (ايه) و(اديش) التى أصلها الفصيح هو (قدر ايه). على أننا نجد أيضًا أن (ليش) تتداول على ألسنة المصريين (العيش هو العيش



لغة الفكر والحياة

والدناوة ليش) وإن كنا لا نستطيع أن نجزم إن كانت (ليش) و(ايش) هى كما ذكرنا أم أنها تعود إلى الأصل المصرى القديم حيث إن (آش) و(ايش).. حرف استفهام أصله (اخ) بمعنى لماذا.. وقد اعتدنا أن نقول (ايش لك فى الموضوع) فهل هى من (ايش) المصرية أم (أى شىء) العربية.

نلاحظ أيضًا تفشى ظاهرة النغمة الكلامية Intonation التى تقوم على تغيير مدلول حرف أو كلمة بتغير صوتها مثل الحرف (لا) الذى ينطق بعديد من النغمات.. منها ما يفيد الرفض.. أو الدهش.. أو السخرية.. أو التعجب.. إلخ. ويعود الفعل (جاب) إلى (جاء به) و(اجرنه. اكمله. عقبا لكم) إلى (جرى أنه. كما أنه. عقبى لكم).

وليس من الغريب أن يكون كثير من التراكيب من أصل فصيح وقد دخل عليه بعض التبديل أو الإضافة ليجارى الحياة الحديثة. نجد أن (ما يرضيش) هى (ما يرضى) و(ما ليش) هى (ما لى) ويذهب أحد رواد الأدب الشعبى فى مصر وهو **زكريا الحجاوى** فى مبررات استعمال حرف الشين إلى أن (الضجر والانفعال الثورى يفعلان هذه المرة فى المجتمع المصرى الإقطاعى المديد. المديد مسافة.. والمديد زمنًا.. يفعلان شيئًا جديدًا.. إنهما يدفعان إلى استعمال صوت الضجر والتأفف وهو حرف الشين للتعبير عن النفى)(٨٥).

والمعروف أن الشين من الحروف الشجرية وهو مهموس رخو مخرجه من وسط اللسان بينه وبين وسط الحلق الأعلى مما يعطى الصوت معنى الرفض مع الضيق والتأفف، فالفلاح المصرى لم يعرف العيش عبر تاريخه الطويل إلا تحت ضغط وافد دائم يلهبه وواقع مؤلم يرهقه وظروف قاسية لا تصفو له أو تصالحه، وكان مطلوبًا منه طوال حياته أن يعطى كل ما ينتج ولا يترك له القهر والبطش ما يتعيش منه بحجة المكوس والضرائب وغيرها من المسميات فكادت تنحصر إجاباته بين (ما فيش) و(معلهش) وهما (ما فى) و(ما على شىء).

بل نلاحظ أيضًا أن ظاهرة الضيق والضجر قد استنبطت واستعملت أفعالا عديدة تبدأ كلها بحرف الشين (شخر. شخط. شبط. شحت) وغيرها.



وكان من الطبيعى أن تتعرض اللغة العربية لكثير من التطور والتحديث بفعل اقترابها من الحياة العامة وبفعل الترجمة والصحافة وتداخل التراكيب وتفاعل الثقافات العالمية (فالمصرى الحديث الذى يستعمل هذا التعبير (تحية قلبية) Cordial أو Heartily يعترف بالتأثير الغربى من وجهة مضاعفة فهو يصوغ على نموذج أوروبى من اسم عربى بوساطة نسبة عربية وصفًا لا يجوز- حسب القواعد العربية الفصيحة صوغه من أسماء الأعضاء الجسدية كما أنه من ناحية أخرى يخالف مذهب لغته التى تعد القلب مركز العقل والشجاعة فينسب إليه مشاعر وإحساسات تنسبها العربية الأصيلة إلى الكبد أو الضلوع أو الأحشاء)(٨٦).

من ناحية أخرى نرى المصريين قد عمدوا منذ أن تعاملوا باللغة العربية إلى إعادة صياغة عديد من الألفاظ والتوسع فى الاشتقاقات بما يتفق مع بيئتهم وظروف حياتهم وطبيعة نشاطهم على أرضهم فاغتنت العامية والفصحى أيضًا إذ إنهما يعيشان فى واقع واحد ويتبادلان التأثر والتأثير.

غير أن الالتزام بإطار لغة ما يكبل المتعاملين بها بقيود تراكيبها وأساليبها ثم بلاغتها.. ومن هنا نرى أن الشعب المصرى وهو يتحدث بلغته المنطوقة يصدق فى التعبير عن بيئته ونفسه ويصور الحياة بلغة الحياة.. ويعرض أفكاره بلغة أفكاره.. ويرسم عواطفه باللغة التى تتحرك بها هذه العواطف: فلم يتعامل بالتراكيب والجمل العربية البليغة التى أغنت بها البيئة الصحراوية لغتها العربية مثل (رجع بخفى حنين. ألقى الحبل على الغارب. ناء بكلكله. أصاب كبد الحقيقة. قاب قوسين أو أدنى. إلى حيث ألقت. أدلى بدلوه.. إلخ) وإن كانت هذه التراكيب البليغة قد بلغت بها العربية مكانة عالية من البلاغة وهى تعبر بها عن ظروف بيئتها وأوضاعها الخاصة.

لقد تعامل الشعب المصرى باللغة التى هى أداة صراعه.. اللغة التى تحمل معاناته وآلامه وأفراحه، وكما يشتهر الشعب المصرى بالنكتة الذكية يشتهر أيضًا أدبه الشعبى بالكنايات والأمثال المحكمة الملهمة التى تلتزم الشكل الفنى الغالب على هذا اللون من الإبداع الأدبى فلا تخرج من الوجدان الشعبى إلا وقد اتخذت قالبًا أقرب إلى الشعر وزنًا وقافية فى أغلب الأحيان.

غير أن هذه الكنايات والأمثال الشعبية إنما تعكس تجارب ووجهات نظر مختلف طبقات المجتمع وتعبر عن مصالحها الخاصة.. فلا يعقل أن يقول الفلاح عن نفسه (عمر الفلاح إن فلح) أو (لو يطلع من الخشب ماشه يطلع من الفلاح باشا) أو (لما انت أمير وأنا أمير مين يسوق الحمير) وغيرها.

ومن المعروف أن الأرض تقوم بالدور الأساسى فى علاقة شعب ما بلغته..

ونحن فوق هذه الأرض يجدر بنا أن نحرص على كلماتنا وتراكيبنا واستعاراتنا التى صاغها الشعب عبر تاريخه وخلال صراعه ومعاناته واختزن فيها خبرته وخلاصة حكمته.

إن اللغة التى تتخلق وتنمو فى السوق والمصنع والبيت والغيط هى لغة متصلة اتصالا حميمًا بالحياة.. لغة اغتنت بالتجارب والقيم والحكم والبلاغة التى أودعها الأجداد والآباء فى لغتهم الخاصة التى كثيرًا ما تحمل تراكيبها معانى حكيمة ذكية تكمن فى طبيعة صياغتها المختصرة الموحية والتى لا يمكن أن تخص لغة أخرى غيرها..

(غضبت امرأته). هذه الجملة لا تعنى فى اللغة العربية أكثر من أن الزوجة فى حالة شعورية هى الغضب.. لكن (غضبت مراته) فى العامية تحمل حدثًا اجتماعيًا كبيرًا فالزوجة قد تشاجرت مع زوجها وجمعت

عيالها وثيابها وذهبت إلى بيت أبيها ولن تعود قبل أن يحضر الزوج ليصالحها ويسترضى أهلها.

(يتكلم) قد يتوقف معناها عند التحدث ولكنها فى اللغة العامية تحمل عدداً من الدلالات. فإن قلنا (متكلم عليها) فإن الميم المضافة تتخطى مفهوم التحدث إلى دلالة أوسع فهى تعنى أنه قد اتصل بأهلها وتفاهم معهم فى أمر خطبتها وحجزها لتصير زوجة له.. وإن رفعنا الميم وصارت الجملة (يتكلم عليها) حمل التركيب دلالة مختلفة تماماً إذ يكتسب صفة الذم والتشهير.

(دخل عليها) جملة تتوقف دلالتها فى الفصحى على فعل الدخول بينما تنسحب فى العامية على ليلة الزواج الفعلية وما يصاحبها من إجراءات وطقوس يثيرها هذا التركيب البسيط.

(يظرف) الظرف هو الغلاف الذى يختفى بداخله الخطاب وقد اشتقت منه العامية الفعل يظرف وهو فعل على بساطته يحمل دلالة اجتماعية مهمة إذ يكنى عن تقديم بعض الأوراق المالية داخل ظرف فى هيئة رشوة خفية عن أعين الآخرين.

(امبارح) مشتقة من الكلمة الفصيحة البارحة وهى أقرب ليلة مضت، لكن العامية أصرت على أن تستخرج منها اسماً مذكراً للنهار أى أقرب يوم مضى، إذ رأت أن النهار بالنسبة لها أكثر أهمية من الليل، فإذا ما احتاجت إلى أن تشير إلى الليلة السابقة ألحقتها بالإضافة إلى اليوم السابق وقالت (ليلة امبارح).

(بعض) لم تستسغ العامية استعمال التركيب الفصيح (بعضه البعض) ولم تر داعياً لتكرار كلمة البعض نحو (يدخل فى بعضه البعض) ورأت أن فيه استطالة أو تكراراً لا داعى له فاختصرته واكتفت ببعض واحدة لتصبح (يدخل فى بعضه).

(داس على طرف) الطرف من كل شىء هو منتهاه. والمقصود من جملة (داس له على طرف) هو الاعتداء. داس له على طرف يخصه. قد يكون طرف ثوب أو طرف أرض أو طرفاً معنوياً.. اغتابه أو نمه أو ما شاكل ذلك.

(شال) فى الفصحى بمعنى رفع والشائل تنطقها العامية شايل و(شايل منه) بمعنى أنه غاضب يختزن له مضايقاته إلى حين. فإذا ما استبدلنا بالميم فى (منه) العين فى (عنه) كما نجد فى جملة (شايل عنه) اختلف المعنى تماماً وأصبح يساعده بإخلاص أو يتكاتف معه فى المسئولية.

(طب) بمعنى سقط، وصوت الكلمة يرسم ويجسد صوت الفعل. وقد اعتدنا فى العامية أن نقول (طب فى الامتحان) أى سقط و(طب ساكت) أى مات، لكن هناك استعمال متفرد إذ نقول (طبطب) بمعنى قام بمراضاته أو مصالحته بأن ضربه على ظهره عدة ضربات حانية متتابعة.. وقد انبثق الفعل من صوت هذه الضربات.

(الكوع) وهو جزء من الذراع ولكن العامية تستخرج منه فعلاً هو (يكوّع) بمعنى أن ينام بعض الوقت، فالفلاح الفقير الذى يفترش الأرض الجافة لا يجد غير كوعه ليتخذ منه وسادة يسند إليها رأسه عله يريح جسده المكدود.

(اليد) لها استعمالات كثيرة فى العامية بخلاف استعمالاتها المتعددة فى الفصحى.. نقول (ايده فرطة) كناية على الكرم (ايده ناشفة) للبخل (ايده والأرض) للفقر (ايده طارشة) أى مؤلمة (ايده طايلة) للنفوذ والسلطة (ايدى فى ايدك) للتعاون وغيرها.

(عينه فارغة) قد لا تفيد فى الفصحى أكثر مما تدل عليه الكلمتان، لكنهما فى العامية تعنيان أن العين هى نفس الإنسان غير القنوع التى لا تمتلئ.. والمعنى يكنى عن الطمع وعدم الاكتفاء.

(دماغة ناشفة) فى الفصحى نجد أن نشفت الأرض صارت نشفة على وزن (فعله) لكن العامية تفضل الوزن (فاعل) فاشتقت لفظ ناشف بمعنى جاف أى أن دماغه جافة لا تتقبل المناقشة ولا جدوى من وراء إقناعها كالأرض الناشفة إذا زرعت لا تنبت.

(ياكلها والعة) الوالع هو الكاذب والوالعة مؤنث والع فى الفصحى ولكنها فى العامية تعنى المشتعل.. يولع بمعنى يشعل.. يولع النور.. يولع على الطبيخ..

والمقصود بهذا التركيب هو الإسراع فى الالتهام وعدم الانتظار بغض النظر عن حالة الشىء الملتهم كناية عن الاستهانة لخراب الذمة ونقص الأمانة.

(خلع) بمعنى نزع.. وخلع دابته فى الفصحى أى أطلقها من قيدها.. وفى العامية مدلول قريب أى الانصراف السريع المفاجئ من المكان بما يشبه الضرس حين يخلع.

(صرع) صُرع فلان أصابه الصرع فهو مصروع والصرع علة فى الجهاز العصبى تسبب التشنج وتستعمل الأم المصرية الفعل (يتسرع) لخوفها على طفلها حين يلجأ أحد غريب إلى مداعبته.

(قرش ملحته).. (قرش) القرش هو الكسب والجمع فى الفصحى لكن الفعل (قرش) هو فى العامية بمعنى طحن بالأسنان وملحته من الملح.. أى أنه قد فهم غرضه وتحمل مذاق ملوحته بما لا يسمح بمزيد.

(محدوف) تقابل فى الفصحى كلمة مقذوف.. تقول العامية (بيته محدوف) أى بعيد.. وكأن أحداً قد حمل البيت وقذف به كما يقذف الحجر فيستقر بعيداً فى الخلاء.

(شبك) الشىء شبكاً أى تداخل فى بعضه بعضاً.. لكن (شبكها) فى العامية تحمل عرفاً شعبياً بمعنى أنه قدم إليها ما يؤكد رغبته فى الزواج منها.. و(الشبكة) هدية من ذهب أو خلافه يشترط أن يقدمها الرجل إلى المرأة كتقليد اجتماعى تمهيداً لأن تكون زوجة له.

(ينطلى) الطلاء هو الدهان الذى يستر ما خلفه.. وتشتق منه العامية هذا الفعل فتقول (ينطلى عليه) بمعنى أنه سوف يصدق الكلام أو يتقبل الفعل دون أن يدرك غرضه كما يخفى الطلاء ما تحته.

(رن) رنيناً.. أى صاح وصوّت.. ولما كانت العملة المعدنية إذا سقطت تظل ترن على الأرض حتى تستقر ويتوقف الرنين.. فقد اشتقت العامية من هذه الصورة الصوتية (سيبه يرن) أى دعه ولا تسأل فيه فإن مصيره كالعملة إلى التوقف والسكون.

(النور) له استعمالات عدة.. (نورك كفاية) للتكريم بمعنى أن وجودك قد أضاء المكان بما يكفى.. و(انت منور القعدة)

بمعنى أنك ضياؤها وزينتها أما ذلك التركيب الممعن فى الإيجاز (الشرط نور) فهو يحمل نصيحة بالغة الحكمة ويستن تشريعاً مهماً.. فالشرط جوهرى عند الاتفاق حتى يستضاء به عند الإختلاف.

(العسل) معروف بحلاوته وقد اشتقت منه العامية كلمة (تعسيلة) لتصور الشخص المرهق المستعبد دائماً كالفلاح وهو يأخذ تعسيلة أى يخطف إغفاءة قصيرة سريعة يشعر أنها لفرط تعبه وإجهاده حلوة لذيذة بطعم العسل.

لقد تعاملت العامية مع الكلمات العربية الفصيحة بمعناها العربى، لكن ظروف الحياة وتطور أوضاعها جعلها توظف هذه الكلمات فى تراكيب جديدة.

على أن لا خوف على العربية المكتوبة من العربية المنطوقة.. فالفصحى هى التى أنشأتها وزينتها وتركتها بحب تأخذ منها وتقتدى بها.. إن الفصحى بخير نعيشها وتعيشنا والله حافظها وهى تحيا معنا لحظة بلحظة فهى لغة قرآننا ولغة إسلامنا نؤدى بها صلواتنا الخمس اليومية ونمارس بها كافة مناسكنا الدينية.

لقد أنعم الله على مصر بالإسلام وهداها إلى دين الحق ولا يستطيع أحد أن ينكر أن المصريين من أكبر الشعوب الإسلامية حرصاً على الدين وتأدية لفروضه والتزاماً بشرائعه وامتثالا لأحكامه.

ويظهر مدى تغلغل الإسلام فى نفوس المصريين وصدق إيمانهم حين نرى أهل الريف والقرويين وأغلبهم من الأميين يلتزمون بذكر النبى عليه الصلاة والسلام فى كل أحاديثهم، ويقتدون به ويقسمون باسمه، بل هم فى كافة احتفالاتهم بالموالد وليالى السمر والسهر لا يبدءون سيرهم الشعبية إلا بالصلاة على النبى (يا مشتاق على النبى صلى عليه) و(يا سعدك ياللى تصلى على النبى) ولا ينتهى إنشادهم إلا بقولهم: (اعشق جمال المصطفى نصلى عليه)(٨٧).

فالإسلام فى مصر بخير.. ومحبته عميقة مصونة لا خوف عليها ولغته العربية الفصحى حية قائمة منتجة.. أبدع وما زال يبدع فيها المصريون أعذب الشعر وأجمل الروايات والأبحاث وكافة فنون الآداب

لغة الفكر والحياة



والعلوم إلى جانب ما يبدعونه بلغتهم العربية المنطوقة.

بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة:

يدلنا التاريخ على أن الفتح العربى قد اكتسح آسيا زاحفاً إلى الصين شرقاً وأوروبا شمالا وأفريقيا غرباً وشمل أقطاراً عديدة فى أنحاء المعمورة.. إلا أن البلاد التى ماثلت مصر فى التحدث باللغة العربية لم تكن منها إيران وتركيا وأسبانيا وغيرها حيث لم يحدث بها ما حدث مع مصر بالنسبة للغة المصرية وإن كان المصريون قد تشربوا اللغة العربية وأصبحت لغة الكلام تعتمد على عدد هائل من الألفاظ العربية.

وإن كان من الطبيعى حين وفدت اللغة العربية على مصر أن تبدو غريبة فى أصواتها غير مألوفة فى دلالاتها فهى كغيرها من اللغات تحمل خصائص البيئة التى نشأت فيها كما كان من الطبيعى أن يحس المتحدثون الجدد أن أصواتاً كثيرة قد جاءت بها هذه اللغة وهى لا تتفق مع أجهزة نطقهم، الأمر الذى حتم على الكلمات الوافدة أن تمر بعمليات تصحيح مخارج بعض الأصوات لتطاوع اللغة الاحتياجات التعبيرية التى تتلاءم مع البيئة الجديدة وتوفر لها عناصر المباشرة والفاعلية وحتى تنسجم اللغة مع ظروف العمل والإنتاج ومتطلبات الحياة.

على أن سيادة الألفاظ ذات الأصل العربى وانتشارها فى لغة مصر المنطوقة قدوضعها ضمن كتلة الدول الناطقة باللغة العربية.

ونلاحظ أن الحماس الزائد للغة العربية قد خرج بكثيرين عن مراعاة العلم والموضوعية والتاريخ فيما يكتبون.. لذلك يرفضون أن توجد فى بقية اللغات فنون قول أو أدب ولا يوجد نظير لها فى اللغة العربية.

فإن كانت اللغات الأخرى قد ظهرت فيها القصة والمسرحية والملحمة وغيرها من أشكال أدبية فقد عمد البعض إلى محاولة إثبات أن اللغة العربية لم تخل من أى فن من فنون الأدب أو هكذا يجب أن يكون شأنها.

من هذا القبيل كتاب (الملحمة فى الشعر العربى)(٨٨) الذى يحاول أن يثبت (أن العرب فى أوليتهم قد عرفوا الملحمة قبل **هوميروس** بأجيال.. ولكن فى بيئة غير شبه الجزيرة) (وأن **هوميروس** كان متأثراً بما نقل اليونان من آثار بابل الأدبية التى ترجع فى أصلها إلى عقلية عربية) وذلك فى محاولة لإضفاء الصفة العربية على أهل بابل للوصول إلى ملحمة جلجامش.

ونقرأ لطه حسين منذ أكثر من سبعين عاماً قوله: (فهم لا يكتفون بعربية اليمن والحجازيين والنجديين، ولكنهم يريدون أن يكون النبط عرباً، وأن يكون البابليون فى عصرهم الأول عرباً، وهم كما ترى يمدون لفظ العرب حتى يتجاوزوا به البلاد العربية الطبيعية. وهم يرتبون على ذلك نتائج غريبة، فحضارة النبط حضارة عربية، وحضارة البابليين وتشريعهم منذ عهد حمورابى حضارة عربية وتشريع عربى)(٨٩).

وحين فشل الباحث فى إثبات وجود الملحمة بعناصرها المعروفة من أبيات تعد بالآلاف ومعارك وحروب تشترك فى بعضها الآلهة كما فى الإلياذة والأوديسا مما ينتفى وجوده فى الشعر العربى، رأى أن يأخذ رأى أحمد حسن الزيات الأديب المعروف الذى رأى أن يطيب خاطره ويقول له: (إنه من الممكن اعتبار المطولات التى تشتمل على معارك وأحداث جسام ملاحم على سبيل التجاوز).

وكان الباحث من السذاجة العلمية بحيث أورد ذلك فى كتابه ولو كان الباحث قد ألقى بنظرة إلى خارج حدود الفصحى لاكتشف أن الشعب العربى من أغنى شعوب الأرض بالملاحم والأساطير وكافة فنون القول

والأدب. لكن الجريمة التى لا تغتفر هى أن أبناء الشعب العربى قد أوجدها فى أدبهم الشعبى.. فى الهلالية وعنترة بن شداد وذات الهمة والظاهر بيبرس والزير سالم وسيف ابن ذى يزن و غيرها وغيرها.

(وإن الكشف عن هذا العالم الذى يقدمه لنا الأدب الشعبى العربى كشف عن الدور البارز الذى قام به الإنسان العربى فى بناء الوجود الإنسانى المتطور المتحرر من إسار المعوقات التى حاولت أن تعوق تطوره عبر التاريخ وهو يضعه فى مكانه الطبيعى بين أبناء البشرية الذين ساهموا فى بناء حضارتها)(٩٠).

ويفجعنا مقال حديث يتكلم فيه كاتبه عن (مستقبل الثقافة العربية فى القرن الواحد والعشرين) وهو نموذج صارخ للانفصال عن الحياة والتمسك بالرؤية السلفية إلى اللغة والأدب.. يقول إن القصيدة العربية سوف تشهد حركة معاكسة تتجاوز الهلهلة والادعاء (يقصد الشعر الحديث) وتعود بالشعر إلى فحولته وتملأ سماء الأدب العربى من جديد أسماء كبار الشعراء على امتداد التاريخ العربى وقد انضم إلى قافلتهم(!) **البارودى، وشوقى، وحافظ، ومطران، وعلى محمود وطه، وعلى الجارم. ومحمود حسن إسماعيل، ومحمود الجواهرى، وعبد الله البردونى، وعمر أبو ريشة، ونزار قبانى** قبل أن يترهل.. وإن كان المذكورون هم شعراء عظماء نجلهم ونفخر بهم، فلكننا لا نرى داعيًا لأن نسقط ما يقرب من قرن كامل من العطاء الشعرى المتميز المتمثل فى أعمال شعرائنا المبدعين البارزين فى مصر والدول العربية..

وندهش معًا حين يتحدث عن المسرح ويرى أنه لن يبقى إلا ما كتب **أحمد شوقى وعزيز أباظة** ويلغى **الشرقاوى وصلاح عبد الصبور** وغيرهما فهو يرى أن ما كتبه هؤلاء تسلية مرهونة باللحظة أو سياسة مرتبطة بالواقع(!). أما عن النثر فيؤكد أن ما **سيبقى هو ما كان محكم البناء قوى السبك فخيم الأسلوب جزل العبارة(!)** ويذكر أسماء **كالزيات والرافعى والمنفلوطى** وغيرهم ثم يقول: (ولا أظن أن **يوسف إدريس** سوف يكون إلى جوارهم لأن لغته مهلهلة وجمله ركيكة مهما كانت مكانته روائيًا وقصاصًا)(٩١).

وواضح أن الكاتب قد وقف بمفهومه عن الأدب والشعر ومعاصرته للحياة وإنجازاتها عند العصر العباسى إن لم يكن قبله..

كما أن بعض المتحمسين للغة العربية لم يتركوا لغة قديمة إلا ونالوا منها وهم يعتقدون أنهم بذلك إنما يرفعون من شأن اللغة العربية، حتى وصل بهم الأمر إلى مهاجمة اللغة النبطية ذاتها والسخرية من الأنباط والآرام.

يذكر **المقدسى** أن (لهجة الكوفة أصح نسبيًا لقربهم من البادية وبعدهم عن النبط) وفى مكان آخر يقول: (إن اللهجة العربية فى البطائح ركيكة قبيحة، ولاشك أن هذا نشأ من اختلاط السكان هناك بين قبائل عربية وأنباط وأخلاف السكان الآراميين القدامى وأمشاج الزط الذين أسكنهم الحجاج هناك)(٩٢).

ونرى **الجاحظ** فى البيان والتبيين (يحكى أن النبطى المغلاق الذى نشأ فى سواد الكوفة وإن تكلم العربية المعروفة وكان لفظه متحيزًا ومعناه شريفًا يعرف السامع لكلامه ومخارج حروفه أنه نبطى).

فإن كانت اللغة العربية مشتقة من اللغة النبطية المنحدرة من الآرامية كما يجمع علماء اللغة، فلاشك أن اللغتين كانتا على درجة كبيرة من التشابه والتقارب. وقد تكون نسبة العربية إلى النبطية غير مكتشفة أو معروفة فى ذلك الوقت.. ومهما كان الأمر.. فإن اللغة العربية بما لها من قداسة وفصاحة وقوة بيان قد فاقت أعظم اللغات دون حاجة إلى النيل من اللغات أو اللهجات الأخرى.

والأمر المؤسف أن هذا الاتجاه قد امتد عبر الزمن وظل مسيطرًا على عقول عديد من علمائنا وكتابنا الأفاضل الذين نجلهم ونكنّ لهم كل تقدير، وإن كان أغلبهم قد اقتصرت ثقافتهم على الدراسات العربية التقليدية فقط.. فى حين أن كثيرين من نظرائهم ممن أتيحت لهم فرصة السفر إلى الخارج طلبًا لمزيد من العلم فأتقنوا لغة أجنبية وتذوقوا آدابها ودرسوا فكرها.. قد عادوا إلى الوطن بمفاهيم جديدة وفكر متحرر ودعوات إصلاحية فى الثقافة واللغة والحياة.

إن ما حدث مع اللغة النبطية قد حدث وما زال يحدث مع غيرها من اللغات خاصة اللغة المصرية القديمة، فهناك شبه إجماع على معاداتها وإهمال تاريخها.. تلك اللغة المسالمة القابعة فى بطن التاريخ.. فى الوقت الذى لم يهتم أحد بنصب العداء للغة العبرية التى ابتعثها اليهود من قبرها لتصير لغة الأرض التى اغتصبوها وعقدوا العزم على إبادة شعبها العربى ولا يزالون.

يحدثنا **إبراهيم أنيس** عن اكتشاف «الكتابة» فيقول:

(تلك الوسيلة الناقصة التى اهتدى إليها الإنسان فى عصور متأخرة نسبيًا حين تقاس بنشأة اللغة الإنسانية)(٩٣) - ولنا أن ندهش كيف يصدر من هذا العالم المصرى اللغوى الكبير وصف الكتابة بأنها وسيلة ناقصة تحت أى قياس، وهو لاشك يعلم أنها كانت إحدى الأحداث الكبرى فى تاريخ البشرية، كما يعلم أيضًا أن هذه الكتابة هى الكتابة المصرية الهيروغليفية؟

على أن هذا الاتجاه المغرض الذى يعادى اللغة المصرية القديمة يتضح أكثر حين يقول: (لقد بدأت الكتابة تصويرية ثم مقطعية ثم هجائية على يد الفينيقيين الذين أورثوها العالم الحديث)(٩٤) - وهنا تتخذ المغالطة شكلا سافرًا.. حقيقة أن اللغة الفينيقية كانت فى وقت ما على هذه الصورة، لكن ذلك كان نقلا وتقليدًا للغة الهيروغليفية أول لغة بشرية كما يجمع على ذلك كل من ظهر من علماء اللغة من مختلف الجنسيات.

يذكر **جيمس بريستد** فى (فجر الضمير) أن المصريين فى عصر ما قبل التاريخ قد شيدوا أقدم مجتمع عظيم وابتكروا أقدم نظام كتابى.

ويقول **سيمون بوتر** فى كتابه (لغتنا): إن كافة الأبجديات فى العالم تنحدر من أصل مشترك واحد، وإن هذه الأبجديات كلها مشتقة من الكتابة التصويرية التى نشأت فى مصر.

ويتحدث **على عبد الواحد وافى** عن الفينيقيين ولغتهم قائلا: (ليس من شك فى أنهم قد حاكوا فى أسلوبهم هذا ما كان يشمل الخط الهيروغليفى من صور هجائية) ثم يقول: (وقد ثبت أنهم أخذوا أخذًا عن هذا الخط نحو ثلاثة عشر حرفًا من حروفهم(٩٥).

لغة الفكر والحياة

يؤيد هذا القـول مـا ورد بالمعـاجم والقواميس الدولية من أن (الفينيقيين لم يكن لهم فن أصيل، وأنهم حددوا أنفسهم فى أن ينفذوا وينقلوا فى كل العالم القديم تقليداً مخفياً للفن المصرى والحيثى والإغريقى)(٩٦).

Les Pheniciens n'ont eu d' art original. Ils se sont bornes a ex-ceuter et a transpoter dans tout le mond antique desimitation a pine deguisees des art egyptien, as-syrienet grec.

ولا ينكر أحد أن الفينيقيين كانوا شعباً عظيماً بحرياً وتجارياً من الدرجة الأولى، لكن لغتهم لم تتأسس وتنضج إلا على أساس اللغة الهيروغليفية المصرية.

يقول **عباس العقاد**: (وثبت من الآثار المحفوظة أن المصريين الأقدمين تطوروا بالكتابة من رسم الصور إلى رسم المقاطع إلى رسم الحروف التى تسمى اليوم بالحروف الأبجدية وتسمى عند الأوروبيين بحروف (الألف باء تاء) Alphabet نقلا عن العربية)(٩٧).

ثم يذهب أيضاً إلى إثبات نسبة الحروف النبطية وغيرها إلى الحروف الهيروغليفية حين يقول: (وقد تبينت رسوم بعض الحروف المصرية القديمة من ألواح سيناء، وهى حلقة الاتصال بين الحروف الأولى وبين الحروف على أشكالها المتقاربة التى تطورت بعد ذلك فى مختلف اللغات)، (وإن الحروف المصرية القديمة انتشرت فى المعاملات العامة بعد أن نقلت من سيناء إلى البلاد الواقعة على طريق التجارة الشرقية بجميع مواصلاتها براً وبحراً من الهند إلى شواطئ البحر الأبيض وحدود البلاد المصرية)، (ولم يكن من المصادفة المجهولة أن تظهر فى لغة العرب خطوط الحرف المسمارى وخطوط الحرف المسند وخطوط الحرف النبطى بين شمال الحجاز وجنوب فلسطين)(٩٨).

ويعتقد البعض أن الخلاف بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ينحصر أكثره فى مجموعة من الألفاظ المحرفة، فنراهم يدعون إلى الارتداد بهذه الألفاظ إلى حظيرة الفصحى..



وما زالت مجامعنا اللغوية تقوم بهذه المهمة، وتمارس مبدأ تنقية اللغة الذى توارثته عن مرحلة الفتوحات والمد العربى، وخروج العرب بلغتهم من بيئتهم إلى بيئات غريبة متعددة (٩٩) - واضطرارهم إلى التجاوز عن فصاحة اللغة كما سبق أن ذكرنا.

لكن الألفاظ لا تحيا كما يظنون، إنما الذى يحيا هو العقل.. وحياة العقل هى التى تغير الكلمات وتبدل أشكالها وخصائصها ومدلولاتها كما تغير كل شىء فى الحياة.. واللغات جميعها لا تثبت على حال.

كم حاول مجمعنا اللغوى أن يعدل فى ألفاظ ويرتد بألفاظ، وكان نجاحه محدوداً فيما قام به من محاولات.. لم يقبل الناس لفظ (الهاتف) أو (المسرة) واستمر تعاملهم بلفظ (التليفون) كذلك (التلفاز) و(المذياع) وغيرها من الألفاظ، وذلك قبل أن يعود المجمع مشكوراً إلى الأخذ ببعضها.

قال الله تعالى (إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون) والذكر هو القرآن الكريم الخالد إلى ما شاء الله تأكيداً لقوله: (إنا له لحافظون) أى أن الله هو الحافظ للقرآن وهو القادر على ذلك جلت قدرته.

ولنا أن نأخذ حكمة من أن السواد الأعظم من المسلمين العرب أميون لم يدرسوا اللغة العربية لا قراءة ولا كتابة، ومع ذلك فهم يمارسون شعائر دينها.. وأن هناك مئات الملايين غيرهم من مسلمى الدول الأجنبية لا يعرفون اللغة العربية أيضاً وهم مسلمون تماماً مثلنا.

ونعلم أن الأساليب التى نكتب بها لغتنا العربية المعاصرة هى أساليب تختلف عن عربية الجاهلية والإسلام وعن العربية إبان الدولة العباسية أو عنها فى الدولة الأموية، و(إن اصطناع الأساليب الجاهلية أو العباسية مخالف لطبيعة الحياة التى تقضى بأن يكون اللفظ مطابقاً للمعنى) و(ما لنا نعيش فى عصر ونتكلم فى عصر آخر) **طه حسين** - حديث الأربعاء.. ونستعيد أيضاً رؤية **زكى نجيب محمود** فى (تجديد الثقافة العربية) حيث يقول: (إن هناك فريقين.. أحدهما يدعو إلى التغيير فى جرأة لا يبتغى من ورائها إلا أن ينقل إلى الناس ما يظنه خيراً وهو مستقبلى الرؤية و(فريق يكون سلفياً يرى مثله الأعلى فى صورة الماضى البعيد وهو مخلص فيما يقول إخلاصاً حبيساً فيما درسه وحفظه).

إن اللغة كائن حى يتفاعل مع الحياة ويتطور معها. وإن كل البشر والمجتمعات واللغات والتقاليد والعادات وجميع ما هو على سطح هذه الأرض إنما هو فى تطور مستمر بفعل الله وإرادته ومشيئته.. كذلك العلوم كل العلوم بما فى ذلك علوم اللغة والتطور كل أشكال التطور.

ويقع البعض فى خطأ آخر شهير إذ يدعون أن اللغة المنطوقة لغة هزيلة سوقية لاتصلح لأن تكون لغة أدبية فهى (لا تصلح إلا للتعبير الأدبى الساذج)(١٠٠) - أو هى (اللغة التى يتحدث بها الناس فى الشوارع والقرى وفى أعماق الريف)(١٠١).

وكأن اللغة التى يتحدث بها الناس فى الشوارع والقرى وفى أعماق الريف تنتفى عنها صلاحيتها لأن تكون لغة أدبية. علماً بأن البحث فى الأدب الشعبى الذى لم يبدأ إلا منذ سنوات قريبة كشف عن أن ما فى اللغة المنطوقة من بلاغة وما فى تراثها من قوة تعبير وأصالة يضارع ما فى أكبر اللغات الحديثة المتطورة من أدب وتراث.

ولا داعى لأن نؤكد أن هذا مفهوم جد خاطئ عن الأدب ولغته ووظيفته. لكننا نشير إلى حقيقة علمية ساطعة غفل عنها كبار كتابنا ممن نجلهم وندين لهم بالفضل الكثير.. هى أن الأدب الجاهلى الذى يشيدون بما فيه من بلاغة وإبداع والذى لا نختلف معهم عليه.. هو أدب لغة عامية.. فلم توجد

فى العصر الجاهلى لغتان.. فصحى وعامية.. ولم يكن قد وضع للعربية قاموس للكلمات ولا نظام للنحو والصرف لتكون لغة كتابة كما هى الحال مع لغتنا المنطوقة العامية، بل كانت العربية هى اللغة المنطوقة العامية (التى يتحدث بها الناس فى الشوارع وفى القرى وفى أعماق الصحراء..) فهل كانت لغة مزيلة سوقية لاتصلح لأن تكون لغة أدبية و(لا تصلح إلا للتعبير الأدبى الساذج).

وهل ننفى عن الأدب الجاهلى صلاحيته لأن يكون أدبًا لأنه كتب بلغة الحياة لغة الناس؟. إن أدبنا المكتوب باللغة العربية المنطوقة يماثل تمامًا الأدب الجاهلى الذى كتب باللغة العربية المنطوقة.

ويذهب بعض آخر إلى أن استعمال اللفظ الواحد فى أكثر من معنى هو من بعض العادات العقلية المرتبطة باللغة المنطوقة، وإن ذلك يقود إلى الكسل العقلى (إذ إن هناك اقتصادًا فى المجهود الفكرى على حساب الدقة والوضوح)(١٠٢) - فنحن نقول فى المنطوقة: (يعمل زجاجًا أى يصنعه - يعمل مونة أى يخلط مكوناتها - يعمل الأكل أى يطبخه - يعمل السرير أى يصنعه من الخشب - يعمل السرير أيضًا أى يرتبه - يعمل الغرفة أى يكنسها - الست رايحة تعمل شعرها - عامل إنه راجل طيب - وعمل فلان بحرية - وعمل فلان عملية جراحية - وغير ذلك كثير)(١٠٣).

وهنا.. نجد أنفسنا أمام أحد أمرين.. إما أن أستاذنا المربى الفاضل يعترف، صراحةً، بأنه منقطع الصلة بأية لغة أجنبية معتقل خلف حدود اللغة العربية.. أو أنه يعمد إلى قلب الحسنات إلى سيئات. فإن ما يأخذه على اللغة المنطوقة هو من أهم مميزات اللغات الحديثة الحية المعبرة كالإنجليزية الفرنسية وغيرهما لأن التنوع فى استعمال بعض الأفعال بل بعض الأسماء أيضًا هو دليل على مرونة اللغة وحيويتها واستيعابها للحياة.. وهو ما لاتعرفه اللغات القديمة التى خرجت عنها هذه اللغات.. ولنبدأ أولا باللغة الإنجليزية لنجد أن أغلبية أفعالها لا تستعمل فى نطاق معانيها المباشرة، بل تنطلق إلى معان أخرى لا حصر لها.

الفعل يعمل Make له ٢٤ استعمالا
الفعل يأخذ take له ٢٧ استعمالا
الفعل يرقد lay له ١٤ استعمالا
الفعل يعطى give له ١٤ استعمالا وغيره وغيره.
وفى اللغة الفرنسية نجد أن:
الفعل يعمل faire له ٢٨ استعمالا
الفعل يحمل porter له ٢٠ استعمالا
الفعل يأخذ prendre له ١٩ استعمالا
الفعل يمر passer له ١٥ استعمالا وغيره وغيره.

يعمل	Make
يجعل	Make
يصنع	Make
يحوّل	Make
يصلح	good
يسرع	haste
يقترب من البر	Land
يكتسب	mony
يثرى	fortune
يهرب	off
يستخرج	out
يفهم الأمر	out
يفسر ما غمض	out
يتحقق	sure
يصمم	up ones mind
وسيلة أو مخرج	shift
يزيل	away with
يحضر (فى المعمل)	up
يوفق بين أمرين	up
يصلح ما تلف	up
يلفق أمرًا ما	up
ترتيب	up
ماكياج الوجه	up
تعويض	up
تركيب	up
يعمل	faire
يواجه	faire face
يسبب	causer
ينظم - يدبر	arranger
يتمارض	le malad
يلتقب المركب	eau
يعتاد	s'habituer
يخطر - يبلغ	savoir
يعتمد	droit
يمرن اليد	la main
يغازل برجله	de pied
تلد - تصنع	des petits
يخلط الورق	les cartes
يوهم - يموه	croire
تعاهر المرأة	La vie
يعجب	l'admiration
يسافر يقلع	voile
يمتدح بضاعة	l'article
يجامع - يواصل	l'amour
يصير قانونًا	loi
ينكر ويزعل	dela bile
يصح ويصلح	s'ameliorer
يجعل	devant un inf
صنع من الصناعة	faire
كون - صاغ	faire
انتهى	c'en est faire
لم يزل - لم يكف	ne faire que
يعتاد العبودية	Se faire a l'esc lav-age

وللاسم الواحد أيضًا استعمالات عدة مثل:

باب	door
دواسة	mat
مسمار كبير	nail
لافتة	plate
من الباب للباب	to door
فى البيت	in door
بجوار	next door to
يطرد	turn out of doors
الباب العمومى	main door
بالخارج	out of doors

ولذا أن نعذر أجيالا وأجيالا من جمهرة المثقفين والقراء وقد وقعوا ضحية مفاهيم خاطئة روجها كبار أساتذتهم وكتابهم وأدبائهم.. لذا حقًا أن نعذر من لا يزالون يرددون هذه المفاهيم السطحية غير العلمية حيث كانوا دائمًا تحت سطوة من يعرف ويزيف.. أو من لا يعرف ويفتى.. وما زالت الثقافة فى مصر متدنية.. خاصة وأن مدارسنا وجامعاتنا مع الأسف لا تخرج إلا مثقفين بالاسم أميين بالفعل. فما زالت وظيفتها هى إملاء العلم لا إنشاء الفكر.

وليس بخاف أن الأفعال المتصلة بالعمل والإنتاج محدودة فى اللغة العربية، وذلك لطبيعة المجتمع الجغرافية الذى كان معيار النفوذ والمكانة الاجتماعية فيه هو التملك. وقد اعتاد العرب أن يقولوا: (من أعطى مائة

من العنز فقد أعطى القنى، ومن أعطى مائة من الضأن فقد أعطى الغنى، ومن أعطى مائة من الإبل فقد أعطى المنى)، لذلك كان الأعرابى يميل إلى التملك ويزدرى العمل.. فالمهنة هى الخدمة، والماهن هو الخادم، وامتهن نفسه أى ابتذل.. ورجل مهين أى حقير. وقد تطور مفهوم المهنة أى العمل وأصبح حقاً وواجباً وشرفاً.

ونحن نخطئ إن حاكمنا هذا اللفظ بمفهوم هذه الأيام، فلكل مجتمع ظروفه وأوضاعه، كما أننا لسنا بصدد إقامة مقارنة بين اللغتين، إنما نحن نحاول أن نتفقد ممتلكاتنا وأن نقف على معطيات لساننا وحروف كتابتنا ، فالفصحى والعامية هما وضعنا اللغوى الحالى، وهما نحن ماضيًا وحاضراً عقلا ونفساً حياةً وديناً.

أما الادعاء بأن انتشار اللغة المنطوقة يقطع الصلة بين أبناء الشعب العربى، فهذه حجة واهية انتهى زمنها والعكس هو الصحيح.. فالشعب العربى لا يتحدث العربية الفصحى فى حياته اليومية، بل لغات أو لهجات عربية متطورة منطوقة.

فنحن جميعا لم نعد نعيش فى الخيام أو نرعى الغنم أو نرتحل بالقوافل، وصرنا نقيم فى منازل عصرية .. فى عمارات وفيلات وشوارع مرصوفة وميادين واسعة وحدائق غناء.. يصلنا النور من أسلاك الكهرباء.. تنزل إلينا المياه من المواسير والحنفيات.. نركب السيارات والطائرات ونشاهد الفيديو والتليفزيون، ونتكلم فى اللاسلكى والتليفون، وندير الآلات ونسيطر على الماكينات.. ونضغط زراً صغيراً فى مدخل المسكن فيرتفع بنا صندوق عشرين دورا أو ينزل، ونلمس آخر فنتحكم فى الجو.. تبرد بنا الغرفة أو تسخن.. ونتعامل مع الكمبيوتر والروبوت ونتنزه فوق القمر ونسبح بالصواريخ بين الكواكب والسموات.. بل إن كل شىء فينا قد تغير.. عاداتنا.. سلوكنا.. عواطفنا.. نمط تفكيرنا.

ثم إن الاندماج الفكرى والعاطفى بين أبناء الشعب العربى متصل مستمر، والتواصل اللغوى دائم لا ينقطع بتعدد الشبكات الإذاعية والتليفزيونية وتكاثر المسرحيات والأفلام والبرامج والمسلسلات والأغانى، ثم بحكم الاختلاط الدائب بالزيارة والإقامة

لغة الفكر والحياة



والمصاهرة والعمل. تحضر الملايين من العرب من مختلف الأقطار إلى مصر على مدار العام، وتعمل الملايين فى البلاد العربية من المصريين من موظفين وعمال..

وإن وجدت بعض المسميات المختلفة بين بلد وآخر، فهذه ظاهرة لغوية لا تخلو منها لغة، وهى تتواجد حتى فى الإقليم الواحد، بل إن هناك لغات متداولة بين أصحاب الحرف، (١٠٤) يعجز عن فهمها أبناء الإقليم الواحد. وربما كان الاختلاف فى بعض المسميات مشكلة روج لها البعض منذ أربعين أو خمسين عاماً، لكن الحقيقة الثابتة أنه لم يحدث أن التقى عربيان واحتاجا إلى مترجم..

ونعرف جميعًا أن اللغة إنما تؤدى بمستويات مختلفة سواء أكانت اللغة مكتوبة أو منطوقة..

ولعلنا لا نتجاوز الصواب إن قلنا إن اللغة الحالية المنطوقة لها ثلاثة مستويات رئيسية.. هى منطوقة المثقفين من أساتذة الجامعات والأدباء والكتاب والصحفيين والمحامين وغيرهم.. ومنطوقة المتنورين من متوسطى الثقافة.. ثم منطوقة بقية الشعب من فلاحين وعمال وأولاد بلد..

ونجد أن منطوقة الفئتين الأولى والثانية غالبًا ما تداخلها كلمات فصيحة مما تنشره وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة أو الكتب والمؤلفات وإن خضعت جميعها لسياق المنطوقة من إلغاء للإعراب وحذف للتنوين. ثم نجد أن كثيراً منهم يعودون إلى الالتزام بلهجة أهلهم إن زاروا ريف الشمال أو الصعيد.

بينما تلجأ الفئة الشعبية العريضة إلى نحت كلمات وتعابير جديدة بعيدة عن الفصحى يمليها الاحتكاك بالواقع والتفاعل مع الحياة وتطورها المستمر وما تفرضه من قيم ورؤى ومفاهيم وأخلاق مثل (الكروتة. الخم. الهمبكة. اللماضة. إلخ) وسرعان ما تنتشر هذه الكلمات عند مختلف فئات الشعب ويتعامل بها الجميع.

ويقودنا ذلك إلى الضجة التى أثيرت أخيراً حول انحطاط الأغنية وابتذال معانيها كما ما فى (الطشت قال لى قومى استحمى) أو (كوز المحبة اتخرم اديله بلطة لحام) وغيرها.. ولسنا بصدد الدفاع عن كل الأغانى، ولكنها الرغبة فى تفهم طبيعة الأوضاع الاجتماعية.. فالأغنية والفيلم والمسرحية وغيرها من الفنون تتأثر بالواقع الاقتصادى، لأنها سلع يحكمها قانون العرض والطلب وعلاقة رأس المال بالربح.

ولما أصبحت فئة أصحاب الحرف ذات دخل عال وقوة شرائية مؤثرة، فإنه من الطبيعى أن تسيطر أغانيهم وأفلامهم ومسرحياتهم.. وبالاختصار ثقافتهم.

حين تخيلت البنت الشعبية أن الطشت قد طلب إليها أن تقوم لتستحم، كانت تنقل صورة صادقة بليغة لأوضاع فئتها.. فالطشت بالنسبة لهم هو البانيو.. والكوز هو الدش، وسخان الكهرباء هو وابور الجاز يحمل صفيحة المياه.. وهذه هى أدواتها التى تستعملها وتعرفها ولا تعرف غيرها ولا تخجل منها.. وهى دعوة طيبة إلى الانتعاش والثقة بالنفس والتفتح على الحياة..

صحيح أننا جميعا نتطلع إلى أن نتفرنج ونتسلخ من بيئتنا القديمة وننفلت من كل ما يربطنا بها من ألفاظ ومدلولات كالطشت والكوز والطبلية والقبقاب.. فهل كنا نتوقع أن ترضى الفتاة نزعتنا إلى التفرنج وتلجأ إلى الكذب والتلفيق وتقول إن البانيو قال لى قومى استحمى..

وحين غنى الموسيقار محمد عبد الوهاب وهو يستحم فى البانيو.. الميه تروى العطشان وتطفى نار الحران.. تجاوبنا مع الأغنية ولم نعترض.. وكأننا من نحو نصف قرن فى

ذلك الزمن الإقطاعي كنا جميعا من أولاد الذوات ولدينا في بيوتنا بانيوهات..

ثم إن عامل اللحام في الورشة أو المصنع.. إن كانت حبيبته قد هجرته وأصاب المحبة بينهما ثقب كبير.. فليس شاذاً أن يراها تشبه الكوز أو غيره من الأشياء التي يصنعها ويلحم فيها طول النهار.. ولكي تعود المحبة فإن الكوز يحتاج إلى لحام.. الصورة منبثقة تماماً من بيئة العمال وأصحاب الحرف.. يتذوقونها ويطربون لها وهي بالنسبة لهم بليغة كأجمل ما تكون البلاغة..

على أن الأغاني وغيرها من الفنون ليست حكراً لفئة دون أخرى.. وما العمال إلا جزء صميمي من الشعب المصري لهم كل الحق في أن تكون لهم أغانٍ تعبر عنهم ويجدون فيها أنفسهم.

ونرى أن بعض اللغات توصف بأنها لغات عصرية لاحتوائها على مسميات وأفعال لأدوات العصر وإنجازاته مما ييسر التعامل مع هذه الأدوات والتفاهم بشأنها.. ونضرب مثلا.. إذا تعطلت بنا سيارة في إحدى شعاب الصحراء أو توقفت بنا ناقة.. فإننا في الحالة الثانية نستطيع أن نتحدث إلى الآخرين حول فعل توقف الناقة، ونجد له في العربية الفصحى (حرنت. حرانا. حرنا) بينما لا نجد في العربية الفصحى ما يساعدنا على التفاهم مع الآخرين حول ما حدث للسيارة.. فهل السبب من الفتيس.. الإكسلير.. البوجيهات.. الرادياتير.. أم.. أم..

وهذه كلها أسماء عادية متداولة تحملها بعض كلمات الحياة والحضارة ضمن الآلاف غيرها، ويتساوى في معرفتها الأمي والمثقف لتواجدها في الاستعمال العامي.

كذلك تفتقر العربية إلى مسميات لكثير من الأشياء البسيطة الجوهرية التي يتعامل بها المرء في حياته كل يوم.. في أثاث المنزل نجد.. أنتريه.. فوتيه.. شازلونج.. بوفيه.. كومديتو.. أوفيس.. شوفنيرة.. أباجورة إلخ، وفي ملابس الرجل.. بنطلون.. جاكت.. كرافت.. فانلة.. بلوفر.. شورت.. روب.. بيجاما.. إلخ.. وفي ملابس المرأة..

لغة الفكر والحياة



بلوزة.. جيب.. تايور.. كومبليزون.. انسامبل.. إيشارب.. كورسيه.. إلخ.

ثم إن حرصنا على ضرورة تخليق كلمات عربية تقابل ما يستجد من ألفاظ الحضارة الأجنبية أو إهمالها هي في أغلب الأحيان دعوة إلى الانعزال عن العالم وعن الحياة العصرية التي نعيشها ويعيشها غيرنا من البشر.. فإن أكثرية هذه الألفاظ قد صارت ألفاظاً دولية يجرى استعمالها على كل لسان في أنحاء المعمورة مثل.. تاكس.. فاكس.. تلكس.. أتوبيس.. مترو.. كاميرا.. روبوت.. كمبيوتر.. انترنت.. إلخ.

وقد يكون مجمع اللغة العربية بمصر قد نجح في سد جزء من الفجوة العميقة بين العربية المكتوبة والعربية المنطوقة فيما احتواه المعجم الوسيط (الطبعة الثالثة) من ألفاظ الحياة وإنجازات العصر. وإن كان الفرق ما زال شاسعاً..

على أن هذا المعجم- مع احترامنا وإجلالنا لعلمائنا الكبار- لا يخلو من بعض الملاحظات التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

١ - لم يلتزم المعجم بمنهج محدد في الأخذ ببعض المسميات الأجنبية.. نراه يذكر أوروبا (أوربه) والواحد (أوربي) والأوبرا هي (الأبرا) أما الفيلم فهو (الفلم).

٢ - لماذا لم يحرص المعجم على التعامل مع أسماء الآلات والأجهزة العالمية بأن يرسمها بمنطوقها الأصلي ومخارج أصواتها الأساسية ولا يلجأ إلى الاختصار في بنية اللفظ واستبدال بعض حروفه حركات الإعراب (الضمة والفتحة والكسرة).. نعرف أن (تلي) كلمة علمية تلحق بمقدمة أسماء مخترعات كثيرة مثل التليفون. التليفزيون.. التليسكوب. التليجراف وغيرها، فما المبرر لكتابة تليفون (تلفون) كما ينطق بها القرويون في الأرياف.. ونستعيض عن (الياء) بالكسرة المختفية التي لم نعد نستعملها ولم تعد تظهر في كتاباتنا أو مؤلفاتنا.. مما يفتح المجال أمام كل منا كي ينطق هذه الأسماء التي لا خلاف على أصواتها عالمياً بطرق مختلفة محرفة عن أصلها.

٣ - في مكان آخر يتدارك المعجم هذا الخطأ ويلتزم برسم النطق السليم لكلمات أجنبية أخرى كما في المجموعة التي تبدأ بكلمة (ترمو) كترموستات.. ترموجرام.. ترمومتر وغيرها دون الحاجة إلى حذف الواو واستعواضها بالضمة .

٤ - في كثير من المواقف، نشعر أن المعجم قد أصابه الإجهاد بحيث لجأ إلى الاختصار الغامض كما في تفسيره لكلمة (الأبدية) إذ يقول.. مصدر صناعي من الأبد.. وفي تعريفه للبروستاتة يقول إنها غدة في أول مجرى البول عند خروجه من المثانة دون تعريف بوظيفتها وهي من طبيعة عمله والاكتفاء بتحديد مكانها.. وقد تكرر ذلك مع كلمات أخرى كثيرة.

٥ - في المعاني يدهشنا أن نقرأ أن الأسطورة هي الخرافة أو الحكاية ليس لها أصل.. والرواية هي القصة الطويلة!.. وهي مفاهيم غير دقيقة.. والتلميذ هو خادم الأستاذ من أهل العلم أو الفن أو الحرفة!.. ثم إن الثقافة هي العلوم والمعارف والفنون التي يتطلب الحذق فيها!.. وغير ذلك كثير..

٦ - من الواضح أن الأسماء ذات القيمة التاريخية وخاصة ما يتصل منها بمصر وتاريخها العظيم القديم قد عرضت بطريقة مختصرة مقصودة.. وأحياناً بنوع من التحريف!.. نجد أن (المسلة) مثلا هي حجر مستطيل عليه كتابة أثرية للفراعنة!.. و(أوزوريس) معبود من معبودي المصرين القدماء وهو عندهم حامي الموتى!.. وإن كان الاقتصاد في تقديم المعلومة هو السبيل الذي اختاره المعجم لكان ذلك مقبولا، لكننا نجد إسهاباً واستزادة في أمور هامشية ثم اختصاراً أو إيجازاً في أمور بالغة الأهمية..

نقرأ فى باب السين مثلا وصفاً من سبع جمل بدلا من جملة واحدة أو جملتين لطائر اسمه السمانى (إنه طائر من رتبة الدجاجيات جسمه منضغط ممتلئ وهو من القواطع التى تهاجر من الحبشة والسودان ويستوطن أوربة وحوض البحر المتوسط.. واحدته سلواة).

لكننا على الرغم من ذلك نشيد بتلك المجهودات العظيمة المضنية التى بذلت ليضم المعجم الوسيط بعض كلمات الحياة المتطورة ويخطو تلك الخطوة الجريئة.

فإن رجعنا إلى اللغة المنطوقة الحالية نجد أن علماء الاجتماع يجمعون على أن اللغة التى تجمع الأمة الواحدة وتقوم عليها القومية هى اللغة المنطوقة.. لغة الملايين من مثقفين وأميين.. لغة الحياة المتطورة.. لغة الاتصال الحى.. وليست لغة الدوائر الرسمية الموقوفة على الكتابة وحيزها الضيق وعلى الأخص إن خالفتها لغة الكلام التى تلتصق بالحياة وتحمل تجارب الشعب اليومية المشتركة.. فاللغة المنطوقة هى إحدى الخصائص الجوهرية لقوميات الشعوب.. وهى شكل من أشكال الثقافة الوطنية تظهر فى خصائصها المميزة خصائص التكوين النفسى لأمة معينة.

وإن القوميات لا تتحقق إلا بلغات الحياة (اللغات الشعبية المتداولة لا اللغات الرسمية المستعملة فى الدوائر[١٠٥]).

فالقومية العربية لا تقوم فقط على اللغة العربية الفصحى إنما تقوم فى الأصل على اللغات المنطوقة التى يعيش بها الشعب العربى فى كل مكان.. وربما تكون اللغة العربية المنطوقة بمصر هى أوسع اللغات الشعبية انتشاراً وأكثرها تعبيراً عن الحياة الحديثة.

على أن اللغة المكتوبة بعزوفها عن مشاركتنا الحياة الفعلية أو تواجدها بيننا فى السوق والبيت والمصنع والغيط كى تحمل وتعبر عن عواطفنا وأفكارنا المتفاعلة مع معيشتنا بما فيها من تناقضات وصراع متجدد وحاجتنا إلى تخليق كلمات وتراكيب تنبع مما يستجد من مواقف.. قد تركت وتخلت عن جانب من عبء الريادة والأمومة إلى ابنتها الشرعية اللغة العربية

لغة الفكر والحياة



المنطوقة التى اتسعت لأوجاعنا ونزلت إلى خضم الحياة تقاتل معنا..

إن الكلمات والتراكيب المنطوقة بأشكالها ومضامينها التى نحياها وتحيانا قد أصبحت هى لغة الوسائل الراقية لتفكيرنا وعواطفنا.. لأن حركة الأفكار فى عقولنا وانفعالاتنا إنما تتخلق وتفرض ذاتها بالكلمات المنطوقة والتراكيب المنطوقة.

ونحن حين نتحدث بلغتنا الحالية المنطوقة نجد أن ألسنتنا تنطلق من تلقاء أنفسها فى سهولة ويسر وكأننا لا نأمرها بالكلام. بل هى التى تتكلم منفلتة أو كأن القوة الباعثة على الحركة لا تأتيها من خارج بل هى منها فيها.

بينما تحتاج ألسنتنا إلى دفع متصل لكى نتابع النطق بأية لغة أخرى فقوة الحركة تأتينا من مدد عقلى وإرادى لا غنى عنه.

وحين لا يسعفنا تفكيرنا بالتراكيب المصنوعة المقصودة نجد أننا قد واصلنا الحديث تلقائيًا ودون شعور بلغتنا العربية المنطوقة.. كما أن كل ما يصدر عنا بصورة لا واعية وغير إرادية كصيحات الألم وعبارات الاعتراض أو الدهشة أو التعجب وغيرها يأتى دائماً باللغة العربية المنطوقة.

حين نتحدث بلغتنا العربية المنطوقة نحس أننا ننطق الكلام كما يجب لهذا الكلام أن يكون. أما بأية لغة أخرى فنشعر أننا نصطنع هذا الكلام نحرفه لانبقيه على حاله. فبين الكلمات المصرية والأشياء المصرية فى واقعنا علاقة وثيقة واتصال مباشر وكأن هذه الكلمات تعنى عندنا هذه الأشياء نفسها.. أما فى غيرها من اللغات فلا يوجد هذا الاتصال وهذه العلاقة وكأننا نأتى بأقرب كلمات ممكنة نكنى بها عن هذه الأشياء.

ونحن حين نتكلم بلغتنا العربية المنطوقة نندفع على سجيتنا ونتكلم بصورة طبيعية. أما فى اللغات الأخرى فنحن نصطنع الحديث ونتكلف فى الكلام وننطق بشكل مقصود متعمد وكأننا غرباء عن أنفسنا أو كأن الكلام لا ينطلق من أعماقنا أو كأن اللغة لا تعكس تماماً ما بداخلنا.

ونحن لا نتعامل مع لغتنا العربية المنطوقة كما نتعامل مع اللغات الأخرى التى تجبرنا على أن نعى الشىء أولا ثم نستحضر من ذاكرتنا الاسم الذى يدل عليه وكأن عملية التفكير والتحدث عمليتان منفصلتان.. فنحن فى اللغة العربية المنطوقة لا نفكر أولا ثم نتحدث بل ننطلق فى الحديث وكأن التفكير والتحدث شىء واحد.

ونحن حين نكتب بلغة أخرى غير العربية المنطوقة نغفل الكلمات والتراكيب التى تعينت فى نبرة أصواتها وفى حجمها وسرعتها وعلاقات كلماتها حالة عواطفنا وأفكارنا.. لنستدعى كلمات وتراكيب ذات نبرات وأحجام وسرعات وعلاقات تخالف ما تكونت بها هذه الحالة من العواطف والأفكار بداخلنا. حقيقة إننا قد ننجح فى الاقتراب منها بدرجات متفاوتة ولكننا لا نصل تماماً إليها.

(فترتيب الكلمات فى الجملة مثلا عملية لها دلالتها الفائقة لأن جذوره على ما يظهر ناشبة فى أبعد أعماق الشعور اللغوى إذ إنه الأصل فى تحضير الصورة الكلامية[١٠٦]. (وعادة وضع الفعل فى مكان بعينه دائمًا يمكن أن يؤدى إلى صورة خاصة فى التفكير وأن يكون له أثر فى الاستدلال)[١٠٧].

وإن كان (من الحق أننا لا نعبر عن كل ما فى ذهننا من وحدات تصورية فالتأمل مثلا لايقتضى تمرين جميع الأعضاء المنتجة للصوت. ولكن التأمل كلام داخلى فيه تتسلسل الجمل كما فى الكلام المنطوق.. وكل واحدة من جمل التأمل تنطوى بالقوة على جميع الحركات النطقية للكلام.. فالتفكير يسير معتمداً على الأصوات عندما تكون الأصوات غير منطوقة)[١٠٨].

فنحن لا نتحدث أو نكتب إلا كما نفكر ونحس.. وإن كنا لا نتحدث أو نكتب باللغة العربية المنطوقة.. فنحن بالتالي لا نتحدث أو نكتب تماماً كما نفكر أو نحس..

فالتراكيب اللغوية التي تحمل عواطفنا أو تعبر عن أفكارنا لا تتخذ قوة تعبيرها مما تضمه من معنى أو ما تتمتع به الألفاظ من أصوات بل تتخذها أيضاً من طبيعة تكوينها. هذا التكوين الذي يمثل جزءاً من طباع الشعب وكيانه ومزاجه ومن خصاله وخصائص مجتمعه.. فقوة التعبير والتأثير التي تتمتع بها التراكيب اللغوية تتخذها من طبيعة مماثلتها لطبيعة الحياة وطبيعة التفكير..

فاللغة (ليست مجرد المخارج والأصوات المحددة والكلمات والعبارات المحددة والمعاني والدلالات المحددة. وإنما هي كل ما اصطلح المجتمع عليه للإبانة عن وجدانه العام ووجدان أفراده. فهي تنتظم إشارات أخرى وأمارات أخرى وتندمج فيها حركات تقوم بها الجوارح وتدخل فيها دلالات ألوان وأشياء وأصوات غير التي تصدر عن اللسان وقوامها إلى جانب التلفظ عادات ومراسيم واصطلاحات تعبر عن فعل الجماعة وفكر الجماعة في مختلف الشئون)(١٠٩).

وليس ما نلاحظه من ازدهار اللغة المنطوقة إلا ظاهرة نمو وعي ثقافي وقومي بدأ يستيقظ على القضايا المهمة.. ويفرض وجوده ويمتلك وسائل تعبيره..

لقد صارت اللغة العربية المنطوقة هي الأداة شبه الوحيدة للتعبير في الأغاني والمسرحيات والأفلام والمسلسلات والتمثيليات وكل ما تقدمه الأجهزة الجماهيرية.. الإذاعة والتليفزيون والمسارح ودور السينما وخلافها.. وصارت من الأمور المجهدة أن يستطيع الشعب التجاوب مع الأعمال الفنية غير المكتوبة بلغة حياته وعواطفه وأفكاره..

لكن ظاهرة الازدواجية اللغوية في واقعنا تتبدى فيما يقدمه أدباؤنا من كتّاب القصة والرواية.. بعضهم يصور الحياة المصرية بلغة الحياة العربية القديمة مرتبطاً بأساليبها وبلاغتها.. بينما يصور بعضهم الحياة المصرية وهو أكثر اقتراباً منها فيحاول إخضاع التراكيب العربية قدر طاقته لسياق الفكر المصري ويزاوج بين اللغتين.. ثم إن بعضهم يجري حوار أبطاله بلغة **سيبويه** فتتحدث بنت الحارة والفلاحة والشغالة بالصيغ النحوية الفصيحة.. ويصر بعض آخر على أن ينطق أبطاله باللغة التي بها ينطقون في واقع الحياة..

ونأتي إلى **نجيب محفوظ** ذلك الكاتب العبقري العظيم حقاً.. عاش الدروب والأزقة وصور الحياة الشعبية وأشخاصها من بنت الحارة إلى ابن البلد إلى المعلمة والمعلم.. لكنه أبى إلا أن يرغمهم على النطق بلغة الضاد ولا ندري كيف اقترب من الشعب كل هذا الاقتراب ثم ابتعد عنه كل هذا الابتعاد.. مثال ذلك.. في رواية (اللص والكلاب) حين ينفي المعلم «بياضه» معرفته بمكان «عليش سدر» يكون التساؤل المتوقع من «سعيد مهران» هو (ليه هو فص ملح وداب) ولاشك أن هذه الجملة وردت على ذهن **نجيب محفوظ** ولكنه أصر على الصياغة الفصيحة فجعله يقول (هل ذاب كما يذوب الملح)؟ فأفقد الجملة مصريتها وقوة تأثيرها وكان يمكنه إن أصر على الفصحى أن يقترب من الجملة العامية لاسيما وأنها كمثل شعبي أو جملة مأثورة تختزن تركيبها بأعماق وجدان الناس. كأن يقول (أهو فص ملح وذاب) أما **توفيق الحكيم** فنراه حين أصدر (عودة الروح) عام ١٩٣٧ أصر على أن يتكلم أبطاله بلغتهم المنطوقة لغة حياتهم وأحاسيسهم وتفكيرهم.

وإن كنا نعرف أن الأفكار لا تتخذ شكلها المادي إلا من خلال اللغة.. فإن لغتنا المنطوقة لا تصاحبنا فقط أثناء اليقظة بل هي تعمل أيضاً أثناء نومنا وتصيغ أحلامنا ذلك أن (نموذج التصوير الفكري في الأحلام يأتي من لغتنا الدارجة)(١١٠).

وليس صحيحاً أن العامية دليل وجود فكر عامي وأن الفصحى دليل وجود فكر فصيح كما يذهب البعض مخالفاً بذلك كل ما استقرت عليه علوم التشريح والطب ووظائف الأعضاء فليس للإنسان إلا عقل واحد لا عقلان.. ولم يخلق بعد إنسان ذو عقل واحد منقسم، لا يوجد ما يمكن تسميته بالعقل العامي أو العقل الفصيح، واللغة العربية ما هي إلا (معرفة) مكتسبة كغيرها من المعارف وتتساوى في ذلك كل اللغات العربية والفرنسية والإنجليزية وغيرها.

إن وجود اللغة المنطوقة وتكاملها وجود لا مراء فيه وإنها لغة الحياة دون منازع.. وقد توصلت كثير من المؤتمرات العلمية الدولية التي انعقدت لمناقشة صعوبات (تدريس اللغة العربية لغير العرب) إلى توصيات كان أهمها أن تكون نقطة البدء هي تعلم اللغة الحية المستعملة في واقع الحياة(١١١) وكانت التوصيات هي:

١ ـ هناك صعوبات يواجهها الأجنبي وهو يتعلم العربية أهمها مدخل اللغة واختلاف تراكيبها النحوية والصرفية عن لغته الأصلية بالإضافة إلى غزارة المترادفات واشتراك اللفظ الواحد في أكثر من معنى. فيصطدم المبتدئ بالحيرة أمام حشد الألفاظ والمعاني ثم القواعد النحوية والصرفية التي تجعله ييأس وينصرف عن متابعة الدراسة.

٢ ـ الكتب المستعملة لا تعين الطالب على تخطي العقبات فينصرف أكثرهم عن الدراسة بعد فترة وجيزة خاصة وأن أكثر الألفاظ الواردة بالكتب لا تستعمل في الحياة اليومية ومن ثم تصبح عبئاً على الذاكرة لا يستفيد منها المتعلم أو بمعنى آخر لا تمثل ألفاظ الكتاب وموضوعاته حاجة الطالب ولا تنبع من حياته واحتياجاته.

٣ ـ ليست العربية هي اللغة الوحيدة التي يجد الأجنبي فيها مثل هذه الصعوبات لكن الإنجليزية والفرنسية ظهرتا في كتب مبسطة (الإنجليزية الضرورية Essential English والفرنسية الأولية Le Francais elementaire فإذا ما انتهى منها الطالب أمكنه الدخول في مرحلة تليها(١١٢).

أما عن صعوبات تعليم اللغة العربية للأطفال في مدارسنا فيقول **الدكتورعبد العزيز القوصي** (إن تلميذاً عاد من الروضة فسأله والده عما تعلمه فقال الولد (إنجليزي) فقال له والده (وماذا تعلمت في الإنجليزي) فقال (اتعلمت أن جزمه يعني حذاؤن) وتلميذ آخر قال (إنه يعرف كيف يكتب كلمة فراخ إنما يطلق عليها دجاج) ومن أمثلة هذه النقطة ما حدث ممن تهجى حروف كلمة ثعبان، ثم نظر إلى الصورة المجاورة ليقرأ فقال حنش. ومن حروف

لغة الفكر والحياة

كلمة ثعبان، ثم نظر إلى الصورة المجاورة ليقرأ فقال حنش. ومن حروف كلمة كبش ثم نظر إلى الصورة المجاورة وقرأها خروف)(١١٣).

ونتبين من هذه الأمثلة كيف أن اللغة العامية والعربية تعطيان الطفل مجموعتين من الألفاظ تختلفان من حيث التركيب وتتحدان من حيث المعنى وبالعكس (وهذا كما قلنا، مربك للطفل مؤخر لنموه العقلى) (يضاف إلى ما تقدم أن حاجة الطفل الحقيقية للغة العربية ليست حاجة ماسة فالطفل يقضى حاجاته الأولية من أكل وشرب ولبس ووقاية ولعب وبيع وشراء باللغة العامية، أي أن العملة اللغوية المنتشرة التى يألفها الصغير والكبير عندنا هى اللغة العامية وعلى ذلك أصبحت اللغة العربية لغة صناعية لا يستعملها الناشئ إلا قليلا جداً فى حصص اللغة العربية أحياناً ولا يشعر بالحاجة النفسية الحقيقية إليها)(١١٤).

ثم يعود إلى تأكيد (مشكلة ثنائية اللغة.. فالعامية للتعامل والعربية للتعليم، وهذه المشكلة وحدها كافية لإشعار الطفل بالتكلف والصناعة فى تعلم اللغة العربية، وبأنه يتعلم شيئاً لا حاجة له به)(١١٥).

اللغة المنطوقة.. وكيف تكتب:

يرى علماء الصوتيات أن الألفاظ التى تتكون منها الجملة عند المتحدث هى مجموعة من أصوات متشابكة متصلة لها بداية ونهاية.. بحيث يصعب تحديد عنصر صوتى مستقل لكل كلمة منفردة.. ويتضح لنا ذلك حين نستمع إلى لغة غريبة عنا.. فتصل إلينا جملة صوتية ليس لها معنى.. ونحن كى نفهم لغة ما يجب أن يكون فى استطاعتنا تحليل أصوات الجمل إلى ألفاظ ومعرفة مدلول كل لفظ ووظيفته فى الجملة..

على أننا إن تعرفنا على لغة الكلام عند شعب ما.. فإن لغة أدبه الشعبى تختلف عن لغة كلامه.. كما أن لغة الكتابة تختلف عن لغة الأدب المكتوب.. لأن اللغة الأدبية فى الحالتين لغة فنية إبداعية..

وتعتمد لغة الكتابة على الدلالات المركزية للألفاظ وهى الدلالات الشائعة التى صنفت فى المعاجم والقواميس. بينما تتميز لغة الأدب وفنونه بمحاولة الاستفادة



بالدلالات الهامشية للألفاظ وتوظيفها. فى تراكيب موحية تلك الدلالات التى تختلف درجة وضوحها فى أذهاننا. فلكل لفظ ينطق أو يقرأ صورة ذهنية تنطبع عند المتلقى تحمل معناه وفقاً لثقافته وتجاربه. وليست دلالات الألفاظ واضحة أو مدركة بدرجة واحدة عند الجميع. وقد اعتاد المتعاملون بأية لغة الالتقاء على قدر مشترك من الدلالة تصل بهم إلى وعى تقريبى يكفى لتحقيق التفاهم فى حياتهم الاجتماعية. فكلمة (مدفع) مثلاً قد تثير عند شخص ما صورة صامتة تقريبية لمدفع رآه فى الكتب أو المجلات. بينما قد تستدعى عند آخر أجواء جميلة مبهجة يتذكرها لشهر رمضان، لكنها عند الجندى المحارب قد تستحضر صورة أكثر دقة لشكل المدفع ووظيفته وفاعليته فى الإبادة والتدمير.

ولعلنا جميعا نعرف ما قد تحمله لغة السياسة من دلالات غامضة وما تلجأ إليه من حيل غالباً ما تكون مضللة وذات معان أخرى.. ونتذكر ما نص عليه قرار مجلس الأمن عقب الاعتداء الإسرائيلى التوسعى عام ١٩٦٧ من الجلاء عن (أراض محتلة) بدلا من (الأراضى المحتلة) وكيف أن هذا الاختلاف الطفيف قد سبب للعرب كل هذه المتاهات التى ما زالوا يعانون منها إلى اليوم..

لكن الدلالة المركزية للألفاظ التى تدخل المعاجم وتعتقل بداخلها هى دلالات اجتماعية مستقرة، لكنها إذا ما انطلقت فى التداول الشفاهى خضعت للتطور كما يحدث لكل شيء فى الحياة. تتغير بنية الكلمة.. تتبدل أصواتها.. تسقط بعض حروفها، أو تضاف إليها حروف جديدة أو يعاد ترتيب حروفها وقد تتلاشى دلالتها وتكتسب دلالة حديثة أو تستبعد من التداول. على أن هذا لا يحدث فقط للألفاظ التى تجرى على الألسنة بل هو كثير الحدوث للألفاظ المستقرة داخل المعاجم..

وقد توقف التعامل بألفاظ عربية كثيرة منها (القفندر) وهو صفة للشخص قبيح المنظر (النعثل) للشيخ الأحمق و(الطربال) للبناء العالى و(الشنعوف) أى قمة الجبل و(القهبلس) وهى المرأة الضخمة وغيرها.. ومن الكلمات التى تبدلت دلالتها بتبدل الظروف الاجتماعية القطار والبريد والعمارة والسيارة.. إلخ.

فقد كان اسم القطار يطلق على القافلة وهى مجموعة الإبل التى تقطر بعضها بعضاً، ثم انصرف على القطار الذى نعرفه اليوم ويسير بالبخار أو الكهرباء، والبريد كان اسم الدابة التى تحمل الرسائل، أما العمارة فكانت القبيلة ثم صارت البناء الحديث المرتفع، وكانت السيارة هى القافلة والقاطرة هى الدابة التى تتقدمها.. إلخ.

لكن لغة الأدب تميل إلى التعامل الفنى مع الدلالات الهامشية وما توحى به من صور جديدة وتراكيب مبتكرة. ذلك التعامل الذى يهتم به بشكل رئيسى علم النقد الأدبى ومدارسه المختلفة خاصة ما استجد منها كالأسلوبية والبنائية وغيرها.

ولئن كانت اللغة المنطوقة ما زالت خارج هذا الاهتمام إلا أنها كلغة أدبية فى حاجة إلى المزيد من التجارب فى مجال الكتابة النثرية كالقصة والراوية والبحث والمقال على الرغم من وصولها فى المجال الشعرى إلى مستويات وآفاق إبداعية تضارع أحدث اللغات وأبلغها..

ولن يتأتى تذوق أسلوب للنثر العامى دون الاستقرار على أساليب مقبولة ومستساغة عند المتذوقين للأدب وذلك بتحقيق أساليب أدبية مميزة فى اللغة المنطوقة أو بمعنى آخر تربية ذوق أدبى يعتاد ويتقبل النثر العامى كما تقبل وعشق الشعر

العامى والأغنية العامية..

على أن كل من يحاول الكتابة باللغة المنطوقة عليه أن يدرك أنه ليس أول من يكتب بها فيترك لنفسه حرية اختراع أشكال كتابية خاصة لأن إجازة حرية الرسم الكتابى للغة المنطوقة يعنى السماح بوجود أشكال عديدة لكتابتها.. وهى محاولات تضر بشخصية اللغة ووحدتها.. فاللغة المنطوقة قد تمرست بالكتابة منذ أجيال طويلة واستقرت كتابتها على أشكال كتابة الألفاظ العربية فيما لا يخالف المنطوق العامى، لأن أغلب الكلمات المنطوقة والمكتوبة ذات أصل واحد ودلالة واحدة.

ومع ذلك فما زلنا نرى من يخرج على العرف الاجتماعى الذى اتخذ شكل القانون فى كتابة العامية فيكتب (السنا دى) بدلا من الالتزام بشكلها العربى (السنة دى) وهو الأصوب لأنه يمنع احتمال اللبس والخطأ..

كما نرى ضرورة المحافظة على الرسم العربى لكل من (حتى وعلى ومشى) وغيرها لأن استبدالها بـ (حتا وعلا ومشا) يقود إلى الخطأ فى الاستدلال لأن (علا) قد تقرأ من (علا) يعلو وقد تقرأ (حتا) بدون التشديد فتفقد معناها.. ثم إننا جميعا قد اعتدنا القراءة باللغة الفصحى ولغتنا المنطوقة فى أغلب مفرداتها مشتقة من اللغة العربية. والتغريب والتخريج وحرية التصرف ضار لا يفيد مع ما فى ذلك من مخالفة لروح المنطوقة التى تتميز بالوضوح والبساطة، وكثيراً ما ينساق البعض خلف اللهجة خاصة رسامى الكاريكاتير ممن يرسمون النكات ويلجئون إلى توضيح مدلولها بالحوار المنطوق فيعبرون مثلا عن (ما جاء) بصيغة (ماجه) بينما صحتها (ما جا) ويماثل هذا الخطأ كتابتنا لجملة (مكلشى) بدلا من (ما اكلشى) لأنها تحتمل التشديد فى القراءة فتصبح (ما كل شى) من كل شىء..

ثم إنه يجب الالتزام بالمحافظة على الألف فيما يصاغ من أفعال على وزن (أفعل) نحو (أشرب. آكل. أمشى) وغيرها فلا تكتب للمستقبل (حشرب. حكل. حمشى) إنما يتعين أن تحل (الحاء) مكان (السين) الفصيحة ويظل الفعل كما هو برسمه المعتاد فى اللغة العربية ما دام منطوقه مطابقًا للملفوظ العامى.. فنكتب (حاشرب. حاكل. حامشى) لأن أفعالا أخرى كثيرة مثل (أجرى. أرمى) إذا ما حذفت منها الألف تعرضت لحمل مدلولات أخرى تسبب الخلط إذ تصبح (حجرى) من الأحجار وإن كسرت الحاء صارت من الحجر. كذلك قد تفسر (حرمى) على أنها من الحريم.

ومع أن الأفعال المعتلة تمثل إشكاليات معقدة متعددة فى اللغة الفصحى إلا أن المنطوقة تتجاوزها بيسر وبساطة.. فالأفعال (قال. جاع) وغيرها تنفى مع الماضى (ما قالش) و(ما جاعش) وإن كانت (شال ومال) أقرب فى النطق إلى حذف الألف فهما تنطقان (ما شلش) و(ما ملش) كذلك (راح. زاغ) وغيرهما، لكننا لا يجب أن ننساق خلف اللهجة وما تمليه علينا من سرعة فى النطق وإدغام فى الحروف. ونحافظ على وجود الألف كما هى الحال فى (ما جاعشى) و(ما شالشى) و(ما مالش) محافظة على بنية الفعل ورسمه الأصلى.

على أن النفى فى اللغة المنطوقة يختصر كل طرق الفصحى المتعددة المتباينة ويحصره فى صيغتين لا أكثر هما (ما) قبل الفعل و(الشين) بعده فى الماضى والحاضر.. أما مع الأفعال والأسماء فهو يتعامل بكلمة (مش) كما نجد فى (مش حامشى) و(مش محمود اللى جا).

وفى الاستفهام نعرف أن (فين) هى أين.. و(امتى) متى و(ليه) لماذا و(مين) من و(ازاى) كيف و(إيه) ما.

وفى إسناد فعل الأمر إلى المؤنث تقول الفصحى (اكتبى.. اشربى) وهى صيغة تتفق مع المنطوقة. أما مع المضارع فإنها تقول (تكتبى.. تشربى) وتكتفى بالياء لتكون أداة لتمييز المؤنث عوضاً عن (تكتبين.. تشربين).

وإن جئنا إلى واو الجماعة فإنه من الممكن حذف الألف لأن اختفاءه لا يسبب لبساً أو تحريفاً مما يسمح بكتابة (أكلو.. نامو) بدلاً من (أكلوا.. ناموا).

ونأتى إلى كلمة (على) التى اعتدنا فى اللغة المنطوقة أن نسقط منها اللام والياء لتصبح مجرد (ع) خاصة إذا ما سبقت الأسماء المعرفة بأل.. نحو (ع) الشارع أو (ع) المدرسة. ونعتقد أنه من المفروض معاملتها معاملة (حاء) المستقبل فتكتب متصلة فيما يتبعها نحو (عالشارع) و(عالمدرسة) حتى لا نتحمل فى كتابتها منفصلة جهداً وزمناً إضافيين دون حاجة.

وفى خلاف هذه الحالة فإن كلمة (على) تنطق وتكتب كاملة كما فى (على كيفك) و(على قد لحافك).. وغيرهما.

ولا نرى داعياً إلى إعادة التأكيد على أن الكتابة باللغة المنطوقة لا تعنى أن ننساق خلف اللهجة إذ إن لدينا كما لدى غيرنا عدداً غير قليل من اللهجات يوجد فى كل لغة.

إن هناك فرقًا دائمًا بين الجملة المنطوقة والجملة المكتوبة.. لأن فعل الكتابة أصلا يبدأ بعملية فصل مجموعة الأصوات المتصلة المنطوقة فى الجملة إلى وحدات صوتية مستقلة هى الألفاظ من فعل واسم وحرف.

وإن كنا فى اللغة المنطوقة ننطق (القاف) كما ننطق (الألف) نحو (قرش) (أرش) و(قريب) (أريب) فإن ذلك لا يجب أن يشغلنا كثيراً لأن اختلاف صور بعض الحروف عن صوتها الأصلى وضع لغوى كثير الورود فى كل لغات العالم. إذا أخذنا أمثلة من اللغة الإنجليزية سنجد أن الحرف (s) يتغير نطقه عدة مرات فهو يلفظ زايا فى (Is) وسينا فى (sad) وشينا فى (Sure) وصادا فى(Salt) وجيما معطشة فى (Pleasure) وأحيانا لا ينطق على الإطلاق كما نجد فى كلمة (Island).

على أننا يجب أن ندرك أن لغتنا المنطوقة قد ظلت تجاهد فى التعبير الكتابى وتحاول إثبات شخصيتها ووجودها خلال ما يقرب من ١٢ قرنًا حتى وقفت متكاملة مستقرة، أن الكتابة بها لها ماض قديم قام على العرف الاجتماعى والممارسة حتى وصل إلى قمة ملحوظة من النضج والالتزام.

إن ما قدمناه هنا - بطبيعة الحال - ليس أكثر من اجتهادات شخصية تناولت عدداً من الكلمات أو الحالات.. وهى جميعًا تحتمل الخطأ والصواب.

إن اللغة المنطوقة المعاشة لغة حية مرنة تعيش فى تحديث مستمر لا ينقطع... وليس فى الإشادة بها أى تعارض مع اللغة المكتوبة فنحن إنما نقرر واقعاً حياً وحقيقة موضوعية معاشة.. وتظل حاجتنا إلى الفصحى جوهرية

أساسية فهى لغتنا المقدسة.. لغة ديننا وإيماننا وقرآننا.. لغة مجدنا وتراثنا.. لغة إبداعنا.. ولغة ثقافتنا وعلومنا..

ولما كانت مصر ضمن كتلة الشعوب الناطقة باللغة العربية ، أى أن لغتنا المنطوقة هى لغة عربية فإنه يمكن القول بأن هذه اللغة هى أرقى لغات ولهجات الحديث العربية بل هى أكثرها تقبلا وانتشاراً باعتراف الجميع وأقربها إلى اللغة الأم الفصحى.

ومن عجب.. أن يتحاز بعضنا إلى واحدة ضد الأخرى.. واللغتان عربيتان.. واللغتان هما وضعنا اللغوى المعاش، شئنا ذلك أم أبينا، وهما متجاورتان، وهما متحابتان متعاونتان تسهمان فى تلبية كافة احتياجاتنا التعبيرية.. وسوف تظل المنطوقة فى حاجة إلى المكتوبة لترقى وتتقدم.. وسوف تظل المكتوبة متأثرة بالمنطوقة لتلاحق الحياة وما يتجدد..

ولا حياة متكاملة لنا دون اللغتين.. ولولا مجىء اللغة الفصحى العربية إلينا وحياتها على أرضنا ما تكونت اللغة المنطوقة العربية عندنا.. ولله فى خلقه شئون.. لقد شاء سبحانه وتعالى أن ييسر على البشر جميعا لغة الكلام أيضاً.. وهم فى اتصالهم به وحاجتهم إليه إنما يتكلفون معه ولا يكتبون إليه..

لقد حان الوقت كى نصحح وضعنا اللغوى وتأخذ الحياة مكانتها اللائقة بها.. فتقبل نشرها الصحف والمجلات وتظهر بها الكتب والدراسات.. ويتوقف النظر إليها كلغة دونية غير مرغوبة.. وهى اللغة المعاصرة.. اللغة العربية الثانية.. والابنة الشرعية للغة الأم الفصحى العربية. ■

الهوامش :

(١) صحيفة دار العلوم، السنة السادسة، العدد الأول.

(٢) أصل نظام الأسرة والدولة والملكية الفردية، إنجلز ص ١١.

(٣) العهد القديم، سفر التكوين، الفصل الثانى ص ١٨ ـ ٢٠.

(٤) فلسفة اللغة، دكتور كمال يوسف الحاج، ص ٢١.

لغة الفكر والحياة



(٥) البستان، المجلد الأول المقدمة، ص ١٠.

(٦) De Bonald Legislation Primitive

(٧) De Saussure Cours de Linguistique Generale.

(٨) De La Croix La Langue Et La Pensee.

(٩) عن الاتجاه الوظيفى ودوره فى تحليل اللغة، يحيى أحمد، عام الفكر، عدد ٣.

(١٠) المرجع السابق.

(١١) الفكر واللغة عند الطفل، جان بياجيه، ترجمة: أحمد عزت راجح، ص ٢٠.

(١٢) اللغة ،ج. فندريس، ترجمة: عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص، ص ٣٩.

(١٣) السابق ص ٣٩.

(١٤) جدل الطبيعة، إنجلز Dialectics of Nature Engles P. 232.

(١٥) l.Theory of Knowledge V. 3. P. 57 Cornforth M.

(١٦) اللغة، فندريس، ص٩٨ .

(١٧) اللغة، فندريس، ص ٢١٣.

(١٨) المرجع السابق، ص ٢١٣.

(١٩) المرجع السابق، ٢١٣.

(٢٠) الألسنية، عالم الفكر، العدد ٣، المجلد العشرون.

(٢١) البلاغة العصرية واللغة العربية، سلامة موسى.

(٢٢) الكتابة الأثرية اللغوية، دراسة فى الشكل والمضمون، حسين عليوة، ص ٢.

(٢٣) اللغة والمجتمع، على عبد الواحد وافى.

(٢٤) الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين، عباس العقاد، ص ٩.

(٢٥) فى الأدب الجاهلى، ص ٨٣.

(٢٦) متنوعات، محمد كامل حسين.

(٢٧) المرجع السابق.

(٢٨) العربية، يوهان فك، دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب، ترجمة : عبد الحليم النجار، ص ٣١.

(٢٩) البيان والتبيين.

(٣٠) لحن العامة، عبد العزيز مطر، ص ٤٤ ـ ٤٥.

(٣١) دلالة الألفاظ.

(٣٢) اللغة بين المعيارية والوصفية.

(٣٣) البلاغة العصرية واللغة العربية.

(٣٤) زهر الآداب، جزء ٢، ص ٢٠٨.

(٣٥) تاريخ اللغة العربية، جورجى زيدان.

(٣٦) دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس.

(٣٧) المدارس الفلسفية، أحمد فؤاد الأهوانى، المكتبة الثقافية ص ١٣٦.

(٣٨) اللغة والفكر La Langue et La Pensee Delacroix

(٣٩) فلسفة اللغة، كمال يوسف الحاج.

(٤٠) اللغة العربية والحداثة، تمام حسان، فصول المجلد الرابع العدد٣/ ١٩٨٤.

(٤١) العربية، يوهان فك، ص ٣١.

(٤٢) العربية، يوهان فك.

(٤٣) اللغة العربية والحداثة، تمام حسان.

(٤٤) المرجع السابق.

(٤٥) محاولات السندية فى الإعلال، أحمد الحمو، الألسنية، عالم الفكر، عدد ٣.

(٤٦) المرجع السابق.

(٤٧) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز.

(٤٨) كلمات ص ١٣.

(٤٩) اللغة العربية بين الموضوع والأداء، أحمد مختار عمر، فصول، العدد ٣/ ١٩٨٤.

(٥٠) المرجع السابق.

(٥١) المرجع السابق.

(٥٢) المرجع السابق.

(٥٣) المرجع السابق.

(٥٤) عبد المنعم أبو بكر، الموسوعة المصرية، تاريخ مصر القديمة وآثارها، المجلد الأول، الجزء الأول، ص ١٧ إلى ٣٢.

(٥٥) محمد جمال الدين مختار، (المرجع السابق) ص ٣٤١.

(٥٦) القبطية مشتقة من (اكويتاح) أى بيت الإله بتاح وهو يرمز إلى القلب والفكر فى كل شيء كما أنه اللسان أى الكلام فى كل فم. مصدر آخر يعود بلفظ قبطى إلى جبتى المصرى من إيجيبتوس اسم مصر الإغريقية وما زالت إيجبت Egypt هى اسمها فى اللغات الأجنبية إلى اليوم.

(٥٧) عبد المنعم أبو بكر، الموسوعة المصرية، ص ٣٤٠.

(٥٨) اللغة والمجتمع، على عبد الواحد وافى، ص ٣٦.

(٥٩) معجم (لاروس) الفرنسى، ص ٤٩٣ La-rousse Illustre Paris 1931 p. 493.

(٦٠) قواعد اللغة المصرية فى عصرها الذهبى، المقدمة الطبعة الأولى.

(٦١) المرجع السابق.

(٦٢) لا ندرى لماذا ترجم المؤلف أمثلته المصرية القديمة إلى العربية مع أن بحثه قائم لإثبات حقيقة تتصل بالعامية.

(٦٣) مقدمة بلوتولاند وقصائد أخرى، لويس عوض.

(٦٤) مجلة الآداب، بيروت، العدد الخامس.

(٦٥) اللغة والمجتمع، على عبد الواحد وافى ص ٥٧ ـ ٦١.

(٦٦) المرجع السابق.

(٦٧) اللغة والمجتمع، على عبد الواحد وافى ص ١٠٣.

(٦٨) اللغة، فندريس.

(٦٩) المرجع السابق.

(٧٠) العبر، ابن خلدون، ص ٤٨٠.

(٧١) العربية، دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب يوهان فك، ترجمة عبد الحليم النجار.

(٧٢) العربية، يوهان فك.

(٧٣) نفسه.

(٧٤) نفسه.

(٧٥) نفسه.

(٧٦) نفسه.

(٧٧) يراجع مقال جمال الدين الشيال، مجلة الثقافة، العدد ٣٣٤ لعام ١٩٤٥.

(٧٨) أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم، ص ٢٠٣.

(٧٩) نفسه.

(٨٠) العربية ،يوهان فك.

(٨١) نفسه.

(٨٢) الأدب الشعبى، ص ٣٩.

(٨٣) d تنطق g أى جيم. s تنطق sh أى شى.

(٨٤) اللغة والمجتمع ، على عبد الواحد وافى.

(٨٥) اللغة الديموقراطية ، مجلة الغد، ص ٨٥.

(٨٦) يوهان فك، العربية.

(٨٧) عن الأسطورة والشعر العربى المكونات الأولى، أحمد شمس الدين الحجاجى، فصول٢، تراثنا الشعرى ١٩٨٤.

(٨٨) سعد الدين الجيزاوى، المكتبة الثقافية، العدد ١٨٢.

(٨٩) فى الأدب الجاهلى، ص ١٠٢.

(٩٠) عالم الأدب الشعبى العجيب، فاروق خورشيد.

(٩١) الطاهر أحمد مكى، مجلة الهلال، مارس ١٩٩٣.

(٩٢) أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم، ص ١٩٣.

(٩٣) دلالة الألفاظ، ص ١٨٩.

(٩٤) نفسه.

(٩٥) اللغة والمجتمع، ص ٣٧.

(٩٦) لاروس ـ باريس، طبعة ١٩٣١ ص La Rousse Illustre Paris ٧٧٨

(٩٧) الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين (١) المكتبة الثقافية، من ص ٢٤ إلى ٢٧.

(٩٨) نفسه.

(٩٩) من توصيات أحد مؤتمرات المجامع العربية (فإذا كان اللفظ العامى عربى الأصل وقد حرف أو صحف صحح واستعمل.

(١٠٠) عن محاضرة لـ أحمد حسن الزيات فى المؤتمر الثالث للأدباء العرب.

(١٠١) عن محاضرة د. طه حسين فى المؤتمر الثالث للأدباء العرب.

(١٠٢) اللغة والفكر، محمد فؤاد جلال، ص ٧٥ مطبوعات معهد التربية العالى.

(١٠٣) نفسه.

(١٠٤) فى سوق الذهب (الصاغة) إن قال البائع لزميله (يافت) فمعناها ان الزبون متيسر وقادر على الشراء وإن قال (اشفور) فهو ردىء غير قادر أما لفظ (شقال) فمعناه أنه غير موثوق به و (اريص) أى خذ بالك منه. والرجل هو (الدفش) والمرأة هى (الدفشة) وهم يتعاملون بأسماء خاصة للاعداد فالواحد (أحادى) والاثنين (شتاين) والثلاثة (شلوشة) أما الأربعة فهى (أبو ربيع) والخمسة (حمشة) وغيرها. وإن كان الزبون مغرماً بالفصال واتضح أنه غير متيسر تبادلا معاً كلمة (جفت) أى تخلص منه.

وفى لغة المطاعم تجد أن الفاصوليا هى (بقالة) والبامية (ويكة) والعدس (كهرمان) وربع الدجاجة (ربع على النار) أما اللحم فهو (نص النار).

أما اصطلاحات تجار الأقمشة فإن الزبون الذى يتفرج ولا يشترى فهو (سيف) وإن قال بائع لآخر (تمشيق) فمعناه سأتولاه أنا. أما (حذى تاليخ) فهى اصرفه وتخلص منه.

وإذا تأكد صاحب المحل من ان الزبون معدم متعب قال للبائع (الدبش اللى فى شلك شله بله) أى أن الزبون الذى معك لا فائدة منه.

(١٠٥) الأمة والطبقة، ص ٢٠، جلزرمين.

(١٠٦) «اللغة» ـ فندريس.

(١٠٧) نفسه.

(١٠٨) نفسه.

(١٠٩) مجتمعنا، ص ٣٨. عبد الحميد يونس.

(١١٠) التفكير عند الإنسان، أحمد فائق، المكتبة الثقافية ١٣٠، ص ٥٤.

(١١١)مؤتمر مدريد ١٩٥٩ واشتركت فيه إنجلترا ـ فرنسا ـ أمريكا ـ إيطاليا ـ ألمانيا ـ مصر، ومثلها ـ حسين مؤنس وآخرون..

(١١٢) (مشكلة تعليم اللغة العربية لغير العرب)، على الحديدى.

(١١٣)اللغة والفكر مطبوعات معهد التربية العالى ١٩٤٦ ص ١٠ ـ ١١.

(١١٤) نفسه.

(١١٥) نفسه.

اللغة العامية ..

منذ ما يقرب من ستة قرون قبل الإسلام وحتى بواكيره كانت القبائل العربية تتكلم وتدون لهجاتها طبقًا لمواقعها الجغرافية، ورغم أن هذه اللغات أو اللهجات كانت ذات جذر واحد، إلا أنها توحدت فى لهجة قريش بظهور الإسلام فى قبيلة بنى هاشم.

وقد تم دمج جميع منجزات القبائل الأخرى فى منجز قريش، ومن ثم، اندثرت معظم اللهجات الأخرى، وإن ظلت باقية، لهجات المهاجرين والفاتحين فى صدر الإسلام، وتم نقلها إلى بقاع شتى، وهذا ما نلحظه فى اختلاف الكلام بين عرب المشرق وعرب المغرب.

فى هذه الندوة لانستنّ سنة من أجل إحياء الصراع حول اللغة الفصيحة والعامية، أو نندرج تحت دعوات أيديولوجية محض، أو نريد تغيير الرسم أو الكتابة العربية، إننا فقط نريد أن تتطور لغتنا، فاللغة وعاء التفكير الحقيقى، من هنا كانت دعوتنا إلى بحث أدوات التطور، والبحث عن تقليل الفارق والازدواجية بين المكتوب والمنطوق، أى أننا نرغب رغبة قوية، فى تعيين أرواحنا وعقولنا، وترك البلاغة الجامحة فى الخيال جانبًا:

وكنا نتمنى أن تتوسع دائرة النقاش من مختلف التوجهات حول هذه الإشكالية، لا من أجل إثبات رؤية أيديولوچية، بل من أجل العلم والتطور، ولعلنا نكون قد نجحنا بعض الشىء، فى اقتراح هذه الفكرة حول اللغة/ باعتبارها أداة للتفكير، وقد شاركنا مثقفون كبار فى هذه الرؤية، كما قدم ورقة العمل الخاصة بهذه الندوة على فهمى - أحد الباحثين المهمين فى علم الاجتماع - متتبعًا الأسباب الخاصة بالازدواجية القائمة، أيضًا شاركنا فى هذه الندوة أحمد مرسى، أستاذ الأدب الشعبى فى جامعة القاهرة ورئيس تحرير مجلة الفنون الشعبية، وفتحى أبوالعينين الأستاذ فى جامعة عين شمس والباحث المهم فى علم اجتماع الأدب، والشاعر يسرى العزب، أحد محققى تراث العامية الجادين، وشاكر عبد الحميد أستاذ علم النفس والناقد الأدبى، وصلاح الراوى الشاعر والكاتب المجتهد وأحد عشاق اللغة العامية والباحثين فيها، وأخيرًا، أستاذ التاريخ التونسى والمثقف المستنير، الحبيب الجنحانى بالإضافة لأعضاء هيئة تحرير «القاهرة».

التحرير

بين الإبداع والتدوين





الازدواجية بين الفصحى والعامية - الإشكالية: الحدود والأبعاد

تثير إشكالية الازدواجية بين لغة الحديث (العامية) من ناحية ولغة الكتابة (الفصحى) من ناحية أخرى، عديداً من المسائل الجزئية ذات العلاقة.

ففضلا عن الحجج والحجج المضادة لكل جانب سواء على صعيد التحيز للعامية أو للفصحى، وهى (أى الحجج) ذات طابع تقليدى، مثل سهولة التعبير والمرونة التى يكتسبها لدى أنصار العامية أو عدم القطيعة مع التراث واحترام شبه مقدس للفصحى كلغة للقرآن الكريم لدى أنصار الفصحى ونحو ذلك، فضلا عن هذا كله ثمة أمور بالغة الأهمية ينبغى طرحها عند التصدى لهذا الموضوع بالنقاش العلمي وبالدراسة وسوف نوجز- فيما يلى- عدداً من هذه الأمور.

الحدود والأبعاد والحلول:

أولا: الفصحى كأساس قاعدى للعامية أو للعاميات. ظروف النشأة والتطور. اختلاف لهجات القبائل العربية الوافدة إلى الأمصار بعيد الفتح، وتوزع هذه القبائل جغرافيًا حتى فى العصر الواحد.

ثانيًا: ضيق واتساع الفجوة بين الفصحى والعامية تاريخيًا، وبحسب ظروف الازدهار والتدهور ونوعية واتساع التعليم، وهنا يطرح سؤال حول مستقبليات هذه الفجوة وهل يتصور تجاوزها فى المستقبل بشروط معنية.

ثالثًا: ما هى النتائج العيانية لهذه الإزدواجية إن سلباً أو إيجاباً.

رابعًا: المحاولات التى تمت فى نطاق التعامل مع هذه الازدواجية ومصير هذه المحاولات، وصور مقترحة لمحاولات أخرى مقبولة.

خامسًا: العاميات العربية، وسيادة عامية محددة (المصرية مثلا) من خلال المنتج التليفزيونى والسينمائى المصريين، وهل يمكن تصور السيادة لعامية أو لعاميات عربية أخرى فى حالة تغير الظروف.

سادسًا: مع تعدد العاميات العربية، حتى فى داخل القطر العربى الواحد، هل يعبر هذا عن اختلافات فى البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والذهنية، ودلالات ذلك كله.

سابعاً: العامية وبعض أجناس الإبداع.

ثامنًا: محاولة فى تحديد رؤى أكثر دقة فى التعامل مع الازدواجية بين العامية والفصحى.

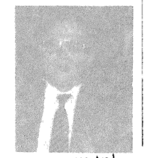
تاسعاً: مناقشة ما قد يكون وراء الدعوة إلى التشيع للعامية من تيارات خفية، دينية أو أيديولوجية.

على فهمى

اللغة العامية بين الإبداع والتدوين

النــــــــدوة

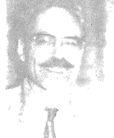
المشـــــاركـــــون


أحمد مرسى

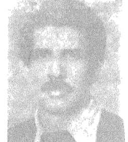

على فهمى


فتحى أبو العينين


شاكر عبد الحميد


يسرى العزب


الحبيب الجنحانى


صلاح الراوى

مهدى مصطفى:

أهلا بالأساتذة الكبار فى ندوة مجلة «القاهرة» الخاصة باللغة العامية - إذا جاز التعبير - بوصفها لغة فكر وإبداع، وآفاق المستقبل لهذه اللغة، هل تصبح لغة منطوقة ومكتوبة فى الوقت نفسه أم تظل لغة الشارع؟ باسم المجلة أرحب مرة أخرى بالأساتذة، والدكاترة المشاركين: **أحمد مرسى، يسرى العزب، على فهمى، فتحى أبو العينين، شاكر عبدالحميد، صلاح الراوى**، وترحيبًا خاصًا بالباحث التونسى وأستاذ التاريخ: **الحبيب الجنحانى** أهلا به ضيفًا ومشاركًا فى ندوتنا هذه.

وقد قدم الأستاذ **على فهمى** ورقة عمل حول الازدواجية بين الفصحى والعامية ارتأينا أن نأخذ بها منطلقًا لندوتنا هذه، فى هذه الورقة أطروحات حول الازدواجية اللغوية والإشكاليات المترتبة عليها.

ويبدأ الحوار **أحمد مرسى** ليقدم لنا مداخلته حول موضوع ندوتنا فليتفضل.

أحمد مرسى: هناك مشكلة ترتبط أساساً باعتبار اللغة العربية لغة مقدسة لصلتها بالقرآن الكريم، لغة القرآن الكريم لغة مقدسة، لا نستطيع أن نلمسها أو نغير أو نحور فيها، فالنص بما له من القداسة والاحترام والأهمية و لسنا فى حاجة للحديث عنه.

درج الناس على أن لغـة القـرآن هـى الإطار المرجعى للغة العربية ومن هنا، أسبغ على اللغة العربية صفة القداسة، لاتوجد لغة أخرى توصف بأنها لغة مقدسة، نكرر مرة أخرى بأن لغة القرآن الكريم لغة خاصة جداً لنص خاص جداً لكن اللغة العربية، لغة، شأنها شأن كل لغة أخرى، تتطور وتكتسب خصائص جديدة أو تكبو، فعندما ينهض المجتمع، تنهض لغته وتتطور، وعندما يتقهقر، تتقهقر لغته أيضـًا، نحن بصدد ما طرحته الورقة، ليس الفصحى والعامية بل المنطوق والمكتوب، وأيضـًا لا يوجد شعب تاريخى بمعنى أنه عرف القراءة والكتابة، يكتب كما يتكلم، فطاقة العين ليست كطاقة الأذن، وهذه هى المشكلة، مشكلة المكتوب والمقروء، أو ما أطلق عليه «بالفصحى» وهى لغة الكتابة ولها تراث مكتوب، أما اللغة المنطوقة، فليس لها تراث مكتوب. الناس أبدعت فى لغة الكتابة كما أبدعت فى لغة القول ولكن ظل المنطوق يحكى دون أن يجد له حظاً فى الكتابة فيجرى له ما يجرى على المكتوب من أن توجد له العلامات المميزة له والوصف الخاص به.

والتراث العربى نفسه حل لنا هذه المشكلة، عندما وصف لغة القرآن بأنها لسان العرب، فكانت هناك لغات قريش وطيئ وهذيل وتميم، وهناك فروق وصفها علماء اللغة بين هذه اللغات وهو ما يساوى المستخدم حالياً من مصطلحات اللهجات.

ولم يتصور الأقدمون بأن العرب كانوا يتحدثون بالتراكيب نفسها، اللغوية والبيانية، التى نزل بها الوحى، ومن هنا جاءت مسألة استحالة تقليد هذه اللغة ومن هنا فشل الذين حاولوا تقليد لغة القرآن وكتابة قرآن مختلف، لأن هذه اللغة، لغة القرآن الكريم خاصة جداً، وانصرف الجهد تجاه هذه اللغة، تحريراً ودراسة لإعجازها، فلم يتنبه ـ لحد كبير ـ لخصائص اللهجات العربية الأخرى إلا عندما تكون هناك حاجة لبيان أو لتفسير النص الدينى أو ظاهرة لغوية ما جاءت فى القرآن، فتحتاج إلى أن تشرح أو توضح من خلال معرفة اللغات الأخرى أو اللهجات العربية الأخرى.

عندما خرجت القبائل العربية مع الفتوح الإسلامية حملت معها النص المقدس وخصائصها اللغوية، والتقت بذلك اللغات المحكية، ونتيجة لهذا التفاعل أثرت اللغة العربية على مستوى الكتابة وعلى مستوى الحديث، واللغة كما نعرف ليست مجرد كلام، هى عربة الوعى وهى الثقافة وهى وهى.. ولن نتحدث فى هذا كثيراً.

مع اتساع الفجوة بين من يعرفون الكتابة وهم قلة وبين الغالبية العظمى، المستخدمين للغة، كان لابد أن يحدث اتساع فى مساحة المكتوب والمنطوق، هذه تطورت فى طريق، وهذه تطورت فى طريق آخر، زادت المشكلة خطورة، بأن هناك عدداً هائلا من الناس لايعرفون القراءة والكتابة فى مقابل قلة قليلة يقرءون ويكتبون، من هنا أعتقد أن الفارق ليس فارق نوع، بل فارق درجة، فالفصحى تطور طبيعى للغة أو للغات بمعنى أنها هى التى تخضع للإعراب هى تطور للغات على مستوى الكتابة، لكن على مستوى الحديث فالأمر مختلف.

هذه الفجوة بين العامية والفصحى تثير التساؤل: الفصيح فى مواجهة الملحون والعامية فى مواجهة الفصحى. استخدام كلمة العامية، يشى باحتقار هذه اللغة ومستخدميها، عند وصف الشىء المبتذل، كان يشار إليه بأنه مما يقول به العوام، هذه مشكلة من المشاكل التى يجب أن توضع على بساط البحث، وأعتقد أنها لمست هنا فى ورقة العمل.

فى تقديرى أن سد الفجوة بين كثرة كثيرة من الأميين وقلة من الذين يقرءون ويكتبون، يمكن أن يحل كثيراً جداً من هذه المشاكل المرتبطة بالازدواجية اللغوية، لأننا لن نستطيع أيضـًا الجزم، بأن هناك عامية واحدة داخل ثقافة البلد، هناك طرائق من التعبير داخل اللغة العامية، هل العامية التى يكتب بها شعراء العامية هى عامية أصحاب المهن المختلفة أو عامية أساتذة الجامعات أو تلامذة المدارس المختلفة؟ فالعامية ليست جسمـًا واحداً متماسكاً، ونتيجة لظروف تاريخية، أصبحت العامية المصرية هى اللغة العامية المفهومة التى يتعامل بها كل الوطن العربى، فيمكن أن تكون العامية المصرية هى «العامية» شبيهة فى ذلك، بلغة قريش بالنسبة للهجات العربية الأخرى، لعل هذا السبب ما جعلها تصبح فيما بعد ـ أى لغة قريش ـ اللغة الفصيحة.

المشكلة هى فى عدم استطاعتنا إيجاد الوسيلة المجدية لتسجيل اللغة العامية تسجيلا صحيحـًا، لأنها لاتمتلك التاريخ الذى للفصحى.

أهى صالحة لأن تُسجل وهى لغة الإبداع؟ لو أنها لا تستطيع أن تحيا فعندما تموت لن يترحم عليها أحد، وهى شىء كأى شىء، لو لم يكن لها ضرورة لن تنمو، فى

اللغـة العـامـيـة بـين الإبـداع والتـدويـن





الوقت الذى نستطيع فيه تسجيل اللغة الفصحى. إلى الآن العين العربية، يصعب عليها التعامل مع النص العامى، ليس لأن العامى أقل من الفصيح، على العكس، ففى هذا الملحون إمكانات ليست فى ذاك المعرب، والعرب تنبهوا إلى الإبداعات داخل هذا الملحون من الأمثال والمواويل وغيرها، ولكن مع حالة التدهور والانكسار، يصبح المجتمع حساسًا وخائفًا، ويصبح تمسكه بالقديم الذى يعرفه أكثر حدة، فهو يكبّل نفسه ويتجه دائما للماضى، كما يعتبره النموذج المثالى، أما الحاضر فليس فيه ما يسر الخاطر، مما يجعل وقتًا طويلا يمر وجهد يبذل فيما لا طائل من ورائه وذلك فيما يرتبط بهذه القضية، التى نحن بصددها. التعليم له دخل كبير فى هذه المشكلة، هذا التعدد الذى نجده داخل عاميات مختلفة، فكما أصبح للعامية المصرية السيادة، أصبحت العاميات تنحصر فى دوائر صغيرة لأنها تفتقد إلى الحركة والتلاقى، ووقت أن كان لايوجد حواجز وعقبات فى هذه المنطقة كان يأتى المتعلم أو طالب العلم من الأندلس ويذهب إلى مصر أو إلى الصين والعكس.

كلما زادت الانفصالية والتباعد، وإذا انكمشت كل ثقافة وأصبحت غير قادرة على التلاقى مع غيرها، ازدادت المسألة حدة وانفصالا، أيضًا دخول الحساسيات السياسية وهو أمر لانريد التوغل فيه.

مهدى مصطفى:
شكراً للدكتور أحمد مرسى للعرض الوافى الذى قدمه، ولوضعه يده على الخصائص المحددة للغة العامية وإمكاناتها، وما يقابل تسجيلها من صعوبات والآن الكلمة للدكتور **يسرى العزب**.

يسرى العزب:
أشكر الدكتور **أحمد مرسى** على أنه وفّر علينا كثيراً من الوقت والجهد حول تاريخ ظاهرة ازدواج اللغة العربية، وهى حقيقة لايستطيع أن ينكرها أحد: فى عام (١٩٨٦) قال **نزار قبانى**: إن العامية المصرية أصبحت فصحى العرب المعاصرة وهو أمر لايبعث على السعادة ولا على الحزن، العرب يتعاملون مع العامية المصرية أكثر مما يتعاملون بالفصحى، ما أريد التركيز عليه، إن العزل العربى المقصود سياسيًا أدى إلى تقلّص كل قطر داخل نفسه، إلى حد بعيد بمعنى أننا لانقرأ أدب العاميات العربية فى الخليج أو المغرب وهم لايقرءون أدبنا إلا من خلال الأذن أو السماع، وهو بالتأكيد ليس كل المكتوب بالعامية، والإذاعات العربية تحاول أن تقوم بهذا الدور، فهى تذيع الشعر النبطى ونحاول بدورنا فك طلاسمه مع الاستمرار ومداومة الاستماع.

أرى أن الندوة يجب أن يخرج منها ما يشبه التوصيات بإفراد مساحة للإبداع بالعامية، كل جرائد الخليج بها مساحات واسعة للشعر النبطى وليس التراث الشعبى. «أخبار الأدب» ومجلة «الثقافة الجديدة» ينشر بهما شعر العامية المصرية، لكن لاينشر بهما شعر نبطى أو شعر بالعامية التونسية مثلا، وفى المقابل لاتجد جرائد الخليج تنشر قصيدة بالعامية لشاعر مصرى. أضيف لكلام **أحمد مرسى** الذى أشار إلى أن اللغة العامية هى لغة العامة، أضيف أن العامة هنا ليست السفلة، بل كافة المصريين من أعلاهم إلى أدناهم على سلم الثقافة والتعليم، والعامية فى كل قطر عربى هى اللغة التى تتداولها كل الطبقات الثقافية المتعددة وهى اللغة التى يفهمها كل المواطنين، فليس المقصود بها الشفرة التى يتعامل بها اللصوص مثلا، وليست هى اللغات المتداولة بين أهل الصعيد فقط، ولكن اللغة العامية التى نقصدها الآن هى اللغة التى يتعامل بها كل المواطنين العرب المعاصرين.

الجزئية المهمة فى كلام **أحمد مرسى** هى جزئية التدوين أو الكتابة، وهناك محاولات كثيرة فى العصر الحديث لحل هذه المشكلة منها محاولة المستشار **إسماعيل صبرى** فى محاولة وضع قواعد بالعامية بتأليفه أكثر من رواية، يستعرض فيها قواعده المستنبطة للكتابة بالعامية، وأرى أننا نمتلك رصيداً ضخمًا منذ صدور المطبعة وحتى الآن. ونمتلك تراثًا وتراكمًا وشكلا يتيح لنا إنجاز مثل هذه القواعد.

أرى أيضا أن اجتهادات بعض الكتّاب بالعامية، الذين يكتبون القاف همزة هى اجتهادات منفرة للعين، قارئ العامية لدية الآن استعداد لنقل الصورة المكتوبة إلى الصورة المسموعة على طريقة الكتابة بالفصحى، وأرى أن الوقوف أمام هذا الأمر طويلا يعطل مسألة الإبداع، وما دامت اللغة تقوم بدورها الفاعل فى حركة الحياة، فهى موجودة، أما إذا قصّرت فستنقرض.

أنا مؤمن بأن العاميات الآن إذا انفتحت على بعضها ستوصلنا إلى لغة فصحى أكثر مسايرة للواقع، وأكثر تعاملا مع المستقبل.

مهدى مصطفى:
منحى آخر، كيف نرى هذه الإشكالية حول اللغة العامية، من خلال علم الاجتماع، الأستاذ **على فهمى** فليتفضل:

على فهمى:
توجد عاميات وليست عامية واحدة، وأعتقد - كفرض علمى - أن السبب فى هذا، يتركز فى القبائل العربية التى هاجرت بعد الفتح الإسلامى، كانت هذه القبائل تتمايز لهجاتها ولاتستقر فى مناطق معينة، كانت فى حراك مستمر، للحج أو طلبا للعلم، أو للتجارة أو للرحلة، مما ساعد على تقريب الفجوات بين هذه العاميات التى هى فى الأساس لهجات

عربية، وأزعم أن ما نعرفه من عاميات له أساس قاعدى فيما يسمى بالفصحى، وأن معظم ما يتداول فى العاميات العربية له أساس فى العربية ولكن اختلاف القبائل هو المسئول عن اختلاف اللغات العامية.

نجد أن القبائل الحجازية استوطنت الصعيد الأعلى، والبدو المغاربة، استوطنوا الإسكندرية والفيوم، وإذا رجعنا لموسوعة وصف مصر، نجد أن هذه القبائل كانت فاعلة، حتى النصف الثانى من عهد محمد على الذى نجح فى جعل معظم هذه القبائل تستوطن وتشتغل بالزراعة، وبما أننى أزعم أن للعاميات أساسًا فصيحًا، أضيف أيضا أن الفجوات ليست كبيرة، فعندما يتحسن نوع التعليم نجد أن الفجوة تضيق، وعندما يتدهور التعليم يحدث العكس، بل إننا نعلم جميعا أن كتابات مثقفينا حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، كانت كتابات ركيكة، إذن كان هناك تقارب بين العاميات المنطوقة وبين لغة الكتابة، حتى بأقلام كبار المثقفين فى ذلك الوقت.

أعتقد أن التركيز على التعليم يمكن أن يقلل هذه الفجوة، وبالنسبة لسيادة العامية المصرية أحب أن أشير إلى أن الشعوب العربية تفهمها جيداً لكنهم لايتحدثونها ، الحقيقة نحن مدينون لأجهزة التليفزيون والإذاعة، لأن العرب فهموا هذه اللغة عن طريقها وبالتالى أعتقد أن المعيار - لكى تكون هناك لغة سائدة - لابد أن يكون أساسها الفصحى، لأننا ونحن كمثقفين، نتحدث بالعامية الأقرب إلى لغة الفصحى، بينما نجد أن الناس فى الأقاليم يتحدثون عاميات مختلفة عن العامية القاهرية، التى تسود فى القاهرة، والبلاد العربية.

التركيز على نوعية التعليم إذن سيقلل الفجوة بين الفصحى والعامية، أيضًا ما أريد الإشارة إليه، هو المشروع النهضوى الغائب، نحن فى مرحلة انكسار تتوافق مع نوعية التعليم المتخلفة، مما يزيد فى المجمل من اتساع الفجوة بين الفصحى والعامية.

الحبيب الجنحانى:

أريد أن أسأل عن السبب الذى طرح من أجله هذا الموضوع من قبل المجلة..

مهدى مصطفى:

نحن نعد عدداً خاصاً عن اللغة العامية المصرية: فاعليتها ومستقبلها ونحن نريد من خلال هذه الندوة أن نطرح قضية ازدواجية اللغة عمومًا على الساحة الثقافية وهى بالمناسبة قضية قديمة متجددة، لم يتم حسمها حتى الآن.

الحبيب الجنحانى:

أنا فى الحقيقة أسأل عن الأبعاد السياسية فى الموضوع، لأن هذه القضية رائجة حالياً فى أقطار المغرب العربى بشكل عام بما فيها تونس دون إغفال العامل السياسى المحرك.

على فهمى:

بالفعل، فمن الممكن استغلال مسألة اللغات العامية هذه، وهناك محاولات سيئة النية لإحياء اللغات النوبية لغرض سياسى وأيضا لإحياء اللغة القبطية للغرض نفسه.

فتحى أبو العينين:

أود فى البداية أن أؤكد على بعض الحقائق التى ذكرها الدكتور أحمد مرسى، خاصة فيما يتعلق بحقيقة لغة القرآن - النص المقدس، لنقل - كحقيقة أولى - إن الجسد القرآنى + مخزون اللهجات العربية المختلفة = المخزون اللغوى القائم، وهناك فرق بين المخزون اللغوى الموجود والذى يشكل القرآن الجزء المقدس منه وبين الجزء الأكثر دينامية وهو ما يمكن التعبير عنه باللغة العامية، ونستفيد فى ذلك بالفرق الذى أنجزه دوسوسير بين اللغة والكلام، المخزون وما يستخدم فى الحياة اليومية.

الحقيقة الثانية:

ليس هناك شعب ينطق كما يكتب، بعض الشعوب الأوروبية ضيقت الفارق بين لغة الأفراد وبين اللغة المكتوبة إلا أن الفارق مازال موجوداً.

أعود إلى الموضوع الرئيسى للندوة، هل نحن نناقش موضوع اللغة الفصحى / العامية، على مستوى الكتابة، أم أننا نناقش هذه المشكلة على مستوى الاستخدام اليومى، (الفصحى والعامية) وأقترح أن نطرحها على المستويين معًا. وأبدأ بوضع المشكلة فى سياقها التاريخى.

متى بدأ وعى المثقفين العرب بهذه الازدواجية؟

عرفت من خلال قراءاتى أن هذه المشكلة بدأت فى القرن التاسع عشر فى مصر عندما دعا بعض الموظفين الإنجليز الذين كانوا يساعدون الحكومة المصرية، على الخروج من أزمتها الاقتصادية والسياسية، دعا هؤلاء إلى الإعلاء من شأن العامية على الفصحى، من هؤلاء كان **ولكوكس**، الذى لم تكن له أى صلة باللغة ولا بفقه اللغة، لكنه كان يحاضر فى اللغة، وظهرت دعوته بأن على المصريين إذا أرادوا أن تتفجر طاقاتهم الإبداعية أن يتخلوا عن الفصحى ويكتبوا بالعامية ،وعندما تولى رئاسة تحرير مجلة (الأزهر) دعا الكتاب إلى الكتابة بالعامية، وهى حقيقة قرأتها فى كتاب الدكتورة **نفوسة زكريا** تحت عنوان: «تاريخ الدعوة إلى اللغة العامية».

الدعوة لم تلق حماسًا بين الكتاب والمبدعين ، ولكن - كما يقول المثل الشعبى: «العيار اللى ما يصيبش يدوش»، كان لها تأثيراتها فى أوساط المشتغلين باللغة، لأن الوعى بهذه المشكلة (الازدواجية) لم يوجد من قبل لأنه كان هناك المتعلمون والمؤرخون، ولم يكن المثقف الحديث قد ظهر بعد ، إذا اعتبرنا أن **الطهطاوى** هو أبو المثقفين المحدثين.

مناقشتى لاتسير فى سياق ضرورة التخلص من العامية أو الفصحى ، أو إلى سيادة، إحداهما على الأخرى، المسألة لم تتوقف عند دعوة **ولكوكس** بل امتدت إلى بعض المثقفين الذين درسوا فى أوروبا والذين قارنوا بين اللغة العربية وبين اللغات الأوروبية الحديثة، وكانت آراؤهم، تذهب إلى حتمية اندثار الفصحى ونمو العامية، وكانوا لايدركون الفارق بين تطور اللغات الأوروبية واندثار اللاتينية وبين العربية وارتباطها بالقرآن الكريم، الظرف كان مختلفاً بين اللاتينية وما تفرع عنها من لغات وبين العربية وارتباطها بالنص المقدس، فهى ظلت موجودة، وربما يرجع الأمر إلى القرآن الذى يقرؤه العرب ويصلون به الصلوات الخمس كل يوم.

من هؤلاء الذين انتصروا لهذه الدعوة، **سلامة موسى ولويس عوض** وغيرهما من المهتمين بقضية اللغة العربية، والدليل على عدم نجاح الدعوة هو استمرار

اللغة العامية بين الإبداع والتدوين



الفصحى حتى الآن، وازدهارها، خاصة بعد تخلصها من المحسنات والقشور والمسائل المصطنعة، التى كانت موجودة بشكل مغالى فيه فى القرن الثامن عشر وحتى أواخر القرن التاسع عشر، لم تندثر الفصحى كاللاتينية إذن لأسباب دينية ولأسباب تخص قدرتها على التطور، لكننا فى مجال العامية، وجدنا تطوراً آخر بدءاً من **أحمد شوقى** الذى كتب مسرحيته الشعرية «الست هدى» بالعامية وأيضا بعض الأغنيات لمحمد عبدالوهاب، ثم تراجع عن ذلك، وبيرم التونسى إلى أصغر شاعر يكتب بالعامية الآن، وهو أمر يحتاج إلى كشف للبحث فى تطور اللغة العامية، وحتى الآن فى حقول القصة والرواية، نبدأ بـ «عودة الروح» لتوفيق الحكيم وحتى كتّاب المدرسة الحديثة فى القصة القصيرة، وعلى رأسهم **يوسف إدريس**.

ومنشأ هذه الازدواجية: أن كتاب القصة والرواية يذزعون إلى كتابة السرد بالفصحى والحوار بالعامية ونجد **طه حسين** قد أخذ على **يوسف إدريس** كتابته الحوار بين شخصياته بالعامية مما أحدث فجوة بين مستويى الرواية.

من نجح فى سد هذه الفجوة إلى حد كبير كان **نجيب محفوظ**، نجد أن السرد والحوار ليسا بالفصحى المغرقة فى المحسنات، وليسا بالعامية السوقية، لذلك يعتبر **محفوظ** أهم الكتاب الذين قدموا لنا حلا لإشكالية الوعى والازدواجية بين الفصحى والعامية.

فى المسرح نجد أن الخطين قد مشيا متوازيين، **عثمان أمين** ترجم موليير بالعامية ونجد «الفرافير» لإدريس بالعامية، من **نعمان عاشور** (الناس اللى فوق والناس اللى تحت) إلى **يسرى الجندى** والمسرح الشعرى بالعامية، أردت القول بأن الوعى بالازدواجية اللغوية له سياق تاريخى ينبغى أن ندركه. **ولكوكس** كان يريد أن ينجز تجربة تشبه التجربة الإنجليزية فى الهند، لكن تجربته لم تنجح لوجود لغة عربية فصحى قوية، ولهجات عامية منتشرة، وإن كان **كرومر** قد حاول ذلك بجهد أكبر بتسريبه الإنجليزية من خلال التعليم.

هذا الشعور بالازدواجية بدأ يكتسب خاصيتين: مزيداً من الشعور بالمسافة بين الفصحى والعامية، ومزيداً من الاقتراب.

مزيد من الشعور بالمسافة لأن المتعلمين يتحدثون بالعامية ويكتبون بالفصحى ونقيض ذلك، بدأ يحدث، نتيجة لازدياد البث الإذاعى والتلفزيونى والاعلامى والصلات بين البلاد العربية وهو ما أوجد لغة وسطى تشبه لغة **توفيق الحكيم** فى نزوعه إلى تأسيس اللغة الثالثة التى تسمعها على لسان العامل والفلاح دون أن تمجها.

أخلص من هذا الحديث، إلى ما أشار إليه **أحمد مرسى** و**يسرى العزب**، إلى أننا اتفقنا حول مسألة عدم استبعاد واحدة من الاثنتين، الفصحى والعامية، كى نقلل من هذه الفجوة، على العكس ينبغى أن ننظر إلى مجموعة من العوامل الاجتماعية والثقافية التى من شأنها أن تسهم فى تقليل هذه الفجوة:

أولا: استمرار الوعى بهذه الفجوة نتيجة لاستمرار المعدلات المرتفعة للأمية وصلت إلى ٦٠٪ حسب الأرقام الرسمية أتصور أنه كلما زادت معدلات التعليم قل الوعى بوجود هذه الفجوة بين الفصحى والعامية

ثانيا: البعد السياسى، أن تتاح للإنسان العربى فرصة التواصل بين المبدعين والمثقفين فى الأقطار العربية، **يسرى العزب** تحدث عن وسائل النشر المعزولة على مستوى النشر باللغة العامية.

أرى أن هذين العاملين ـ تحطيم الحدود بين الأقطار العربية على مستوى حركة الإنسان وحركة المنْتَج الثقافى، هذان العاملان ضروريان لتلافى أو لتضييق هذه الفجوة.

أشير أيضا إلى أن عملية التدوين يمكن أن تثير مشكلة: أية عامية تلك التى نعيشها وبالتالى فإذا كنا نتحدث عن عملية التسجيل والتدوين، فأى عامية نقصد؟ أتصور أن تنصرف الجهود إلى اللغة التى يمكن أن تكون وسيطا بين الفصحى والعامية والتخلص من القيود التى يصدرها النحاة، نحن نجعل الفصحى صعبة جداً بداية لدى التلميذ الذى يدرس فى المرحلة الابتدائية، وبالتالى إذا توصلنا إلى آليات لإنقاذ اللغة من النحاة، نكون قد أنجزنا هدفاً عزيزاً، يخص الشخصية والتعليم والهوية والعلاقة بالتراث أيضاً.

الحبيب الجنحانى:
أود أن أسهم إسهاماً متواضعاً فى هذه الندوة فقد شاءت المصادفة أن ألتقى هذه الوجوه النّيرة فى مقر مجلة «القاهرة»، وفى رأيى أن الموضوع خطير واسمحوا لى أن أفصّل حديثى على مستويين!

الأول: يمكن أن نطلق عليه المستوى اللغوى الفنى

الثانى: هو سياسى أيديولوجى.

من الطبيعى بالنسبة للمستوى الأول أن نبحث هذه القضية من زوايا مختلفة وبالخصوص، تسليط الضوء على هذا الموضوع بالإفادة من الفروع الحديثة فى المجالات اللغوية، أيضا فى هذا المستوى الفنى لابد أن نتساءل: هل الفصحى التى نتعامل بها هى الفصحى التى كانت لدى النخبة فى بداية القرن الماضى فى مجلة «المنار» مثلا أو هى الفصحى نفسها التى

تعامل بها النخبة فى الفترة بين الحربين، الفصحى نفسها تطورت بحكم التطور الاقتصادى والتعليمى والسياسى، نحن وصلنا إلى فصحى متطورة، **توفيق الحكيم** عندما تحدث عن لغة ثالثة، فى هذا السياق أيضا، نحن نتساءل - كما قال **أحمد مرسى** - عندما ربط بين العربية والعامية: لماذا لم تنجح كل هذه «العاميات» فى تسجيل تراثها إلاّ عن طريق الفصحى؟

أيضًا فى المستوى الفنى: هناك قضية مطروحة منذ سنوات حول استعمال العامية فى نوع من الإبداع المتوجه إلى جمهور عريض، هذا موجود فى المسرح مثلا، وأيضا فى سياق الحديث على المستوى الأول، أضيف نقطة إلى ماطرحه **فتحى أبو العينين**، تخص محاولات الغربيين ومن تتلمذ على أيديهم من العرب حول محاولات الربط بين الفصحى واللاتينية وهو قياس ليس مع وجود فرق - كما يقول المناطقة - بل مع وجود فوارق، فلابد أن نرجع للتاريخ لنرى القضية فى البلدان الأوروبية، فى العصر الوسيط، مثل اللغة الألمانية، التى تطورت من لهجة عامية إلى لغة فصحى وأنا نفسى عشت تجربة فى ألمانيا، فقاطنو «الغابة السوداء» لايستطيعون التفاهم مع أهل «برلين» سوى بالفصحى الألمانية، فمجيء الفصحى كان نتيجة لمشروع سياسى ألمانى، لابد إذن أن نلمح هذا الجانب، وطبعًا الأخوة قالوا إننا نبحث إشكالية الازدواجية بين الفصحى والعامية ولانهدف إلى حذف هذه أو تلك، إلا أننا نجد الجيل الجديد من الشباب فى تونس، مثلا، لو خوطب بالعامية القح فإنه لن يفهمها، وأيضا فى مصر، لو خوطب بلهجة صعيدية، فإنه لن يفهمها أو سيفهم ٢٠٪ منها فقط، المشكلة الأخرى تخص كتابة العامية أو تسجيلها بالحروف، أعتقد مع تطور الزمن، ستحدث قطيعة بين اللغة والأجيال الجديدة، فالعثمانية المعاصرة ليست هى العثمانية القديمة (العامية). وأخشى، ما أخشاه، هو تدهور مستوى التعليم فى كل الأقطار العربية، وصعوبة امتلاك الفصحى قياسًا إلى الأجيال السابقة، فى الحقيقة تبدو قضية تجديد النحو، قضية ملحّة، تزيد من صعوبة المشكلة.

ربما كنت متحمساً فى كلامى، لأن هذه القضية فى المغرب العربى حساسة جداً، وهى مطروحة بحدة هناك، نظراً لوجود دعاة لاستعمال الدارجة وأن تصبح الفرنسية هى اللغة الفصحى. القضية إذن ذات أبعاد سياسية أيديولوجية ولها أنصارها ومتحزبوها فى هذه البلاد.

مهدى مصطفى:

أحب أن أشير بوضوح إلى الدعوات ذات الصبغة السياسية والأيديولوجية ومنها دعوة **عبدالعزيز باشا فهمى** للكتابة بالحروف اللاتينية وكتابات **سعيد عقل** فى لبنان، ومحاولات **طه حسين** حول الرسم الإملائى وأيضا إسهامات **توفيق الحكيم** وسلامة **موسى** و**أحمد بهاء الدين** كانت محاولات علمية.

المجلة لاتتبنى مشروعاً لإهدار الفصحى أو العامية ولكن الازدواجية اللغوية، والتى تمثلت فى إنجاز **بديع خيرى** و**مصطفى مشرفة**، مروراً بالسير الشعبية واكتشافاتها، هذه الدعوة موجودة، طوال الوقت وتختلف مع المغرب العربى فى طبيعة الإشكالية، فالمغرب العربى طرف فى الصراع مع الفرنسية، المثقفون المصريون عندهم نزوع للتقريب بين الفصحى والعامية دون التخلى عن إحداهما، من هنا كانت هذه الندوة وكان هذا العدد الخاص من المجلة.

شاكر عبدالحميد:

هناك ملحوظات حول ما طرح، هل الفصحى والعامية لغتان أم مستويان للغة نفسها، أيضًا كما أشار **على فهمى**، هل الفصحى سابقة على العامية أم العكس، لأنه على مستوى الشعور، وعلى مستوى الطفل، تبدأ العامية قبل الفصحى، وهذا مبنى على دراسات لـ «برونر» وهذه مسألة تحتاج إلى استقصاء.

فى رأيى أن الفصحى والعامية يجمع بينهما قواعد تفكير واحد، مثل الحركة من الجزء إلى الكل ومن الكل إلى الجزء، فهى مشتركة لأنها قواعد تفكير الإنسان، لانريد استعراض كثير من الأسماء، لكن منهم **جان بياجيه** و**الجرجانى** على سبيل المثال، ننتقل إلى هذه القضية كما تطرح، يبدو أنها قضية مفتعلة إلا أنها فى العمق قضية متوترة غير محلولة، لأن هذا الطرح مرتبط بالسبب الرئيسى لكشف الستار عنها، إنها ظلت غير محلولة، ومن هنا السعى الدائم لحلّها، فهذه القضية ترتبط فى العمق ببنية الذهن العربى، التى أقول عنها، إنها بنية ثنائية، أفكر فى كثير من الحالات من خلال آلية (إما أو) فصحى أو عامية، حداثة أو تراث، ولا نفكر فى كثير من الحالات بإسقاط الألف القائمة بين الحالتين فنقول: فصحى وعامية، حداثة وتراث، هذه الذهنية اللاتعددية أحد الأسباب لوجود هذه الازدواجية. هناك كثير من المشتركات بين الفصحى والعامية ولكننا نتحدث دائماً عن الاختلافات، ليس هناك ما يمنع أن تكون الفصحى منطوقة أو أن تكون العامية مكتوبة، نتكلم عن الفصحى وامتلاكها لقواعد صارمة، وعن العامية باعتبارها ترتبط بالمبتذل والشعبى، الفصحى ترتبط بالسلطة، والعامية ترتبط بالشعب، هنا يتذكر إحالة **باختين**، الجسد العفوى والجسم القانونى الصارم فى التماثيل التى تضعها السلطة فى الميادين، هذا هو الفرق بين الجسدين غير المحصور بين الفصحى والعامية، هناك عديد من الجوانب المشتركة بين الفصحى والعامية، هناك ما يمكن أن نستدعيه ونسميه «طاقة العامية لتطوير الفصحى» فاللغة العامية أسهل وأكثر استيعاباً للتغيرات، أكثر مرونة، الصغار والكبار يتناولون - عبر طاقة اللغة - المسميات بمرونة أكثر، هذه الطاقة هى ما يجب الاستعانة به لتطوير الفصحى المشتركة، من هذه السمات الخاصة بالعامية وطاقتها: القواعد الصوتية، الاستيعاب للتغيرات، أنها أكثر فرحاً بالخيال وأكثر قرباً من الناس وأقل جهامة وأكثر بعدا عن المحرم.

بهذا الوعى بالطاقة الكامنة فى العامية يمكن أن نطور الفصحى للتقليل من الفجوة بين اللغتين وصولا إلى لغة واحدة سهلة مشتركة.

صلاح الراوى:

تحية طيبة للمجلة وللموضوع المثار، أريد أن أقدم تعريفًا لى، يرتبط بالمسألة المثارة، وهو ليس شخصياً قدرما هو مشترك بالقضية المطروحة للبحث: إننى إنسان مصرى لأم من قبائل البربر وأب يمنى الأصول شاعر بالعامية المصرية، حاصل

اللغة العامية بين الإبداع والتدوين









على الدكتوراه فى الأدب العربى، درّستُ العربية وقتًا طويلا وأمتلك الحديث بالفصحى، متخصص فى شعر العامية والشعر البدوى على وجه أخص ومتمسك باللغة العامية، وفى الوقت نفسه أكتب العامية بقصيدة بالغة التعقيد، ويصعب تعاطيها من الكثرة من متلقى الشعر. ولعل هذا التعريف يفيد فيما أود طرحه.

أبدأ من مشكلة تحديد المفاهيم، ووددت بداية أن أسأل: ما هو تعريف العامية: إن كل تعريف يختص بتعريف الماهية، وإن كل مفهوم لابد له عن «ما صدق» أى الإثراء الذى يحدده كل مفهوم. إذا كنا بصدد عدم تحديد المفاهيم فلن نكون بصدد تحديد «الماصدقات»، فى البداية، أنا ضد مصطلح «العامية»، وأراه مختلفًا مع علماء البلاغة العرب فى تحديدهم للغة العربية الفصحى بمعنى أن علماء اللغة حددوا اللفظ الفصيح بأنه ذلك اللفظ غير المتنافر الحروف، غير المهجور، وغير الحوشى والدال على معنى، بهذا المعنى لاتخرج اللهجات العامية كلها من دائرة المصطلح المحدد للفصاحة ، أيضًا لو طبقنا هذا التعريف على كثير من الألفاظ الفصيحة نجدها تخرج عن دائرة الفصاحة، من جانب آخر الفصاحة نقيضها العُجمة وليس العامية، من هنا عندما وجد العلماء بعض الألفاظ الأعجمية فى القرآن وضع **الجواليقى** كتابه «المعرّب» إشارة إلى أن القرآن استوعب هذه الألفاظ فى إهابه الواسع.

إذا وصلنا إلى ذلك فإننا عندما نجد ألفاظًا عامية ليست حوشية أو مهجورة، فهى تكون فصيحة.

عندما فكرنا - كمجموعة كتاب وشعراء - بإصدار مجلة داخل «الأتيليه»، خاصة بالعامية، فكرنا بتسميتها الفصاحة ، كرد فعل لهذا التقسيم، والشعبيون يدركون بحسّهم هذا التقسيم، فيصفون كل متقعر فى اللغة بأنه يكتب بالنحوى، لكنهم عندما يتوجهون لكتابة خطاب إلى مسافر أو إلى السلطة يكتبون بالفصحى، بالمناسبة إننى أحلم بالفصحى وأتشاجر وأتغزل بالفصحى، لأنها سلطة قاهرة جداً، هذه القضية تحتشد بكثير من الأمور حتى إننى أسميها قضية «**نفوسة زكريا**»، التى بدأت هذه القضية من زاوية أخلاقية بكتابها «تاريخ الدعوة إلى العامية».

والموضوع يحتاج لاحتشاد ضخم بالفعل، أسمى العامية المصرية بالعربية المصرية، منطلقا من أن اللهجات فى الأقاليم تجليات لهذه اللغة، وكما تفضل **على فهمى** بأن هناك عبارات لم نجدها فى لسان العرب، وذلك معروف، لأن هناك عبارات قبطية وعبارات حامية ونوبية، ولا أكاد أجد مفردة ليست فى لسان العرب باستثناء مفردات قليلة.

لعلى لا أكون متجنيًا عندما أرفض تمامًا مصطلح «العامية»، حجتى فى ذلك ما وضع البلاغيون العرب من محددات للفصاحة، أيضًا إذا نسبت العامية للعامة فإلى من أنسب الفصحى، لأن الأمر فى قضايا العلم لايعطى الفرصة للمجاز، وهى قضية العقل العربى الذى نادراً ما يكون برهانياً، إما عرفانى أو بيانى.

عندنا مشكلة أكبر أن لدينا لغة شعبية ولغة عامية ولغة فصحى، فإذا اعتبرنا اللغة وعاء للفصاحة وحاملًا للتفكير، فأنا عندى لغة للسلطة (الفصحى) ولغة يطلق عليها (العامية) كخطأ فى الاصطلاح، وهى التجلى الإقليمى للغة العربية وثالثًا، اللغة الشعبية (اللغة التى تتحمل التراثات الشعبية).

صلاح عبدالصبور يتكلم لغة السلطة **والأبنودى وحجاب** يكتبان بالعربية المصرية، لكن كيف يبدع الشعراء الشعبيون؟ هل اللغة نفسها التى يستخدمها **جابر أبو حسين** هى اللغة التى يستخدمها **توفيق الحكيم وصلاح عبدالصبور وصلاح الراوى**؟ لا هناك مستويات، بل أنواع مختلفة.

عندما أستخدم اللغة الرمزية فى المستوى اليومى لا أجد تواصلا من المشارك العامى (رجل الشارع) ولكنى أجد تواصلا عندما أتكلم بالمستوى الرمزى مع الخاصة.

قضية مثل التدوين ، تعتبر قضية كبرى، وهى قضية السلطة من الطراز الأول عندما كنت أعد رسالة الدكتوراه عن لغة أهل مطروح، عانيت كثيراً من مشكلة التدوين، كيف أدون هذه الكتابة، اكتشفت أن «**عبدالعزيز مطر**» وضع فى الستينيات كتاباً عن لغة «مطروح»، كما اكتشفت أن المطبعة صاغت حروفا تناسب هذا الكتاب، وأجد اقتراحاته مبدعة فى إعداد صور للحروف التى ينطقها أهل «مطروح»، كما اقترح رسما جديداً لها. وليس هناك أقطع من النص الذى يضعك فى مواجهة واقعية مع اللغة، لكن فى الوقت نفسه عندما حاولت إحدى الجامعات الليبية دراسة النصوص الشعبية، كان التساؤل: كيف يتم تدوين هذه اللغات (اللهجات)، نحن نبدأ من جديد دائماً، ولانلتفت إلى ما أنجزه الآخرون، ثمة طريقة موجودة لتدوين العاميات العربية، على سبيل المثال: اللوحة التى وضعها «**خليل عساكر**» لطريقة نطق الكلمات العامية فى البلاد العربية.

القول بأن القضايا العامية بدأت مع **ولكوكس** ليس صحيحاً، بل بدأت الدعوة إلى العامية مع ولكوكس وكتاب **نفوسة زكريا** بالغ الهزال وقيمته فى النصوص التى أوردها، السياق يدفعنا إلى الإشارة لجهود سابقة، جهود **عياد الطنطاوى** فى قضايا العامية والفصحى السابقة على الجهود المعاصرة الأشهر، وله كتاب اسمه «رفع الإصر عما دخل لغة أهل مصر».

.... العامية لم تبدأ ببيرم، فبيرم فى مسألة الإبداع، حديث العهد، والجهود الإبداعية سابقة عليه بكثير، و الشيبانى حقق نصوصاً كثيرة من فن «الكان وكان» أو ما يسمى بالعامية منذ القرن الثالث والرابع، وبعده بفترات طويلة جاء ابن سودون فى القرن الثامن وفى معرض التدليل على أن العامية تطورت مع فؤاد حداد، قارنت بين حداد فى «المسحراتى» وبين نصوص لابن سودون فما وجدنا فروقاً كبيرة.

لا أختلف كثيراً مع القضايا التى أثيرت حول التعليم واللغة، لكنى أرى أن المثقف أن يوجه رسالة إلى الأنظمة العربية لفتح الحدود بينها، فى ظل «النظام العالمى الجديد»، لذلك أرى أن الموضوع يحتاج مناقشة طويلة، أكثر عمقًا تتناول الأبعاد الخاصة بالقضية بمعزل عن المظاهر القشرية التى تبدو مؤثرة. وبالنسبة لقضية الاستعمار، لسنا دعاة عامية، إننا نفكر فى «العربية المصرية»، ولنا أصدقاء فى العراق وتونس والسودان يفكرون فى حلول العربية العراقية والعربية التونسية والعربية السودانية، ولكن ليس كل من كتب باللغة الرسمية يعبر بشكل يضاد الجماعة الشعبية، إنما الأمر يتعلق برؤية الفرد للعالم.

عندما نقول العامية المصرية وهو مصطلح نرفضه رفضا باتاً، نجد العامية المصرية تدخل ضمنها النوبية وهى ليست من الفصيل السامى، وهل اللغة المستخدمة فى مطروح أو فى منطقة حلايب تدخل فى اللغة العامية؟

أى لغة تلك التى يمكن أن تكون العامية، أرى أنها كلها تجليات للغة العربية فى مصر باستثناء اللغة النوبية، أيضاً اللغة فى سيناء مختلفة، لكنها امتداد للغات أهل الشام، القضية تحتاج اجتهادات منا جميعاً، اجتهادات مكتوبة مصفاة، تلخص دوافعها ومنطلقاتها وأعتقد أن «مجلة القاهرة» يمكن أن تجعل هذا أحد مشروعاتها كى لا نبدأ كما بدأ الآخرون وننتهى أيضا إلى ما انتهوا إليه، بدل أن نبدأ مما انتهوا إليه. الأمر يحتاج ضبطاً للمصطلحات ودقة فى إنجاز التعريفات واستعراضًا جيداً للدراسات السابقة أو المعاظلات السابقة، خاصة أن بين أيدينا اجتهادات إبداعية داخل العامية.

الحبيب الجنحانى:

وقع الربط من بعض الأخوة بين اللاتينية وبين ظهور لغات قومية تزامنت مع بروز كيانات سياسية جديدة، وعندما نعود إلى ما أسميناه بالفصحى المعاصرة أو الفصحى الحديثة، وأنها لحسن الحظ أصبحت مفهومة نتيجة للعلاقات السريعة ووسائل الإعلام.

أريد أن أبرز- وهذا دور تاريخى وحقيقة موضوعية- أبرز دور النخبة المصرية منذ بروز الدوريات فى مطلع هذا القرن، ثم مع بروز الراديو والآن مع بروز التليفزيونات دور النخبة المصرية التى قامت بدور كبير تجاه النخب العربية الأخرى، وهذا الدور المستمر، ارتبط فى فترة سابقة بالمشروع القومى، وفى الظروف العالمية الراهنة، وربطا ببعض المحاولات المغرضة والمشبوهة التى تحاول تهميش الدور المصرى لإفساح الدور لزعامة إقليمية قالوا إنها قادمة لا محالة، أعتقد أن هذا الموضوع يرتبط بهذا الأمر أيضاً.

وأرجو أن يقع طرح هذه القضية فى سياق معين حتى لاتذهب بنا مذاهب أخرى، لأننا إذا قلنا إن العامية المصرية- وهى مفهومة وقادرة على التواصل سنجد فقط أنها تأتى على حساب الدوريات وعلى حساب الكتاب. وأقول مازحًا فى النهاية، غداة استقلال تونس سنة (١٩٥٦) كان أبناء «الزيتونة» يقصدون الجامعات الشرقية والمصرية وهم فى الأصل من أبناء الأزهر، كانوا يظنون أن المصريين جميعا، يتكلمون العربية الفصحى فكانوا يقولون للبائع مثلا: أعطنى رطلا زبيبًا أو أعطنى رطلا كذا، فيقول لهم البائع:

«ما تتكلم عربى يا أخى»

فتحى أبو العينين:

أريد أن أضيف فقط، فيما يخص كلام صلاح الراوى- شكراً بخصوص العناية بالتعريفات والحدود بين الفصحى والعامية، وأيضا النقد لما كنت أطرحه بصدد تشخيص بعض جوانب المشكلة، ووجهة نظرى أن هناك، مجموعة من العوامل تسهم فى ازدياد وعينا بأن ثمة فجوة موجودة بين العامية والفصحى، بعض هذه العوامل يتصل بنوعية التعليم، أو وجود الحدود بين الأقطار العربية، فوجهة نظرى مع التعامل بالحل مع هذه العوامل المتعينة، فكلما زادت معدلات التعليم مثلا، وكلما زاد الانفتاح بين الأقطار العربية، زادت مساحة التفاهم بين المواطنين العرب وضاقت الفجوة بين الفصحى والعامية، وليس موقفى أبداً موقف المناشد للحكام العرب بفتح الحدود بين البلاد العربية.

نقطة أخرى، تخص الإبداع بالعامية، وهو (صلاح الراوى) أشار إلى أن الإبداع بالعامية كان أبعد من العصر الحديث، بينما كنت أعنى التبلور الإبداعى بالعامية فى العصر الحديث فى الفروع الكتابية المختلفة، المسرح والرواية والقصة والقصيدة.

وفيما يخص طاقة العامية، التى أشار اليها شاكر عبدالحميد، أرى أن طاقة العامية تستخدم سلبًا فى الإعلانات التليفزيونية والصحافية مما يقربها أو يضفى عليها إشارة سلطوية، بل إننا يمكن أن نسميها بعامية السلطة!.

صلاح الراوى:

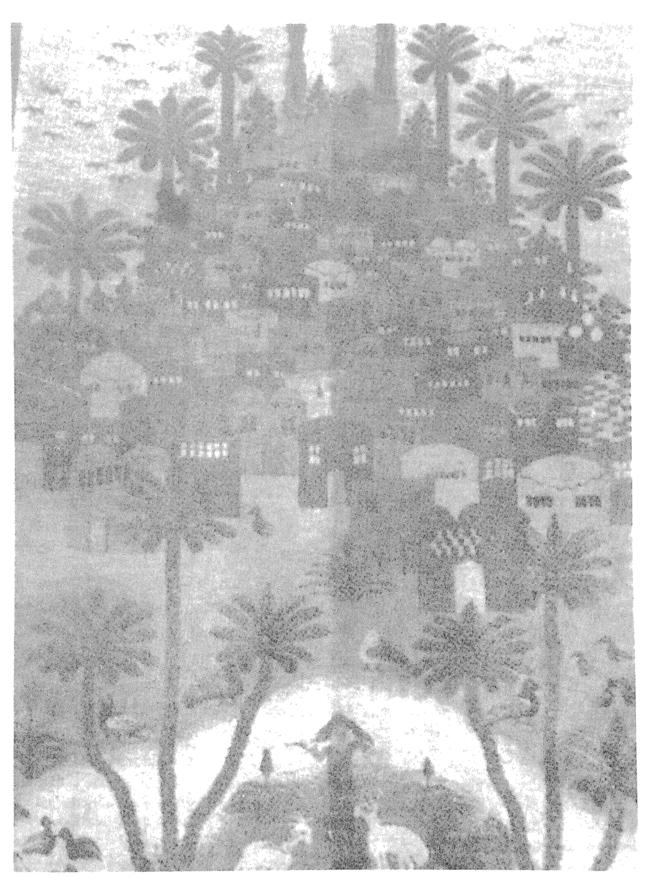
أشير إلى إمكانية استخدام الجماعة الشعبية ولغتها من قبل السلطة، فى المقابل فإن الثقافة الشعبية هى ثقافة المقاومة بحدودها الثلاثة، الفيزيقى والميتافيزيقى والطبقى.

على فهمى

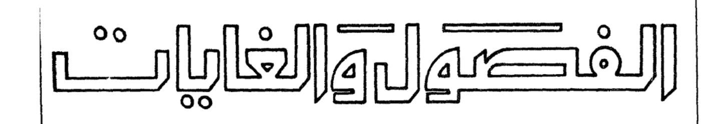
أزعم أن العربية الفصحى لها طاقة كبرى ولكن فى عصور الازدهار بدليل أنها فى العصر العباسى استوعبت كثيراً من الترجمات و المؤلفات اليونانية وفى لغة مؤدية ولكن العكس يحدث فى عصور الانحطاط.

أستاذنا عبدالعزيز القوصى دعا فى أخريات أيامه إلى العودة إلى «الكتاتيب» لأنها تفيد فى الحفاظ على الفصحى وتطويرها بمعنى آخر أطرح فكرة تطوير تدريس اللغة فى المرحلة الابتدائية فى أقطارنا العربية، مما سيكون له من أثر كبير فى تبسيط اللغة وإثرائها، ولو كانت الجامعة العربية فاعلة لكان هناك نوع من التعليم الجامعى الكلاسيكى المبسط فى مراحل التعليم المختلفة ■

تحرير : كريم عبد السلام



لوحة نسجية لفنان تلقائي.


الفصول والغايات

القــــول المقــــتـــــضب



فيما وافق لغة أهل مصر من لغة العرب

تأليف

أبى السرور البكرى

[١٠٠٥ - ١٠٨٧ هـ]

تقديم وتحقيق

عادل عبد الحميد   هشام عبد العزيز

لم تعتن أمة من الأمم بلغتها مثلما فعل العرب بلغتهم؛ فمنذ بواكير الحضارة العربية أخذ اللغويون على عاتقهم الاهتمام باللغة مما جعلهم يبرعون فى مجالات هى بالطبع كانت جديدة عليهم؛ فعرفوا كيف يجمعون مادتهم من مظانها وأخذوا يجمعونها من أفواه القبائل ويرصدون الاختلافات بين اللهجات والسمات التى تحدد طابع كل لهجة، وبذلك ضربوا مثلا - ليس عابرًا - فى مجال البحث الميدانى.

ولم تكن محاولة أبى الأسود الدؤلى فى وضع نقط ألفاظ القرآن الكريم حفاظًا على صحة النطق به بالقدر الذى ساعد على تطوير فن الكتابة وصحة النطق باللغة وإزالة الغموض عنها.

وفى مرحلة لاحقة لذلك، عرف العرب فن تأليف المعاجم وأهميتها فى شرح الكلمة وبيان معناها، وكيفية النطق بها وكتابتها وتحديد تركيبها الصرفى، فمنذ أن ألف الخليل بن أحمد معجم العين وقد درج اللغويون العرب على تأليف المعاجم التى تفننوا فى منهجتها سواء من حيث الشكل أو المضمون.

وإزاء اهتمامنا بالأدب الشعبى عامة واللغة العامية خاصة، وإزاء حلمنا بوجود معجم للعامية المصرية كسجل يحفظ لها قدرتها على التعبير ويكون شاهدًا على كيان مصرى اعتاد هضم حضارات كثيرة وفدت إليه، يواجهنا التراث بذلك العمل الجليل: «القول المقتضب فيما يوافق لغة أهل مصر من لغة العرب» لأبى السرور البكرى، وهو كتاب مختصر من كتاب أكبر منه هو كتاب «رفع الإصر عن كلام أهل مصر» للسيد يوسف المغربى، ونحن بإزاء الانتهاء من تحقيقه.

وقد قام أبو السرور البكرى فى «القول المقتضب» بتقديم ما له أصل فى اللغة العربية الفصحى من اللغة العامية المصرية.

وأثناء العمل فى «القول المقتضب» طلبت هيئة تحرير مجلة القاهرة نشر المعجم، ورغم أننا لم ننته من العمل فى المعجم بعد، إلا أننا رأينا أنه من المفيد تقديم مختارات للقارئ نظرًا لأن موضوع العدد لصيق الصلة بالمعجم، فقمنا باختيار خمسة حروف من المعجم وهى: حرف الألف، والباء، واللام، والميم، والياء.

وليس لاختيارنا هذه الحروف تحديدًا أى مبرر سوى أن تكون حروفًا متفرقة يستطيع القارئ من خلالها أن يتعرف على طبيعة المعجم وأهميته للقارئ والباحث على السواء.

ولذا قمنا بعمل الهوامش المتعلقة بقراءة المعجم وهى تلك الاستدراكات التى قام بها الناسخ على نسخة المؤلف وذلك لضرورتها فى قراءة الحروف المختارة، ولم نتدخل بتعليقاتنا على الكتاب حيث إننا لم ننته من العمل بشكل كامل.

وقد نُسخت النسختان اللتان اعتمدنا عليهما؛ واحدة فى زمن المؤلف سنة (١٠٥٧ هـ) وهى التى رمزنا لها بالرمز (أ)، والأخرى نُسخت سنة (١٢٩٥ هـ) وهى منسوخة عن نسخة المؤلف.

نود أخيرًا أن نؤكد أن هذا التعليق ليس تعليقًا كاملا نظرًا لأن الكتاب ما زال قيد التحقيق والبحث، ولكننا آثرنا أن نشير إلى طبيعة الكتاب حتى لا يكون مغلقًا أمام القارئ.

المحققان



مقدمة المؤلف*

بسم الله الرحمن الرحيم**

الحمد لله الذى أطلع بدور الجمالات اليوسفية، فعمت الديار المصرية؛ فكم أعربت إذا غربت بما هو المستحسن، من الألفاظ العربية.

وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، ولا ضد له، ولا ند له، رب البرية.

وأشهد أن سيدنا ومولانا محمداً عبده ورسوله، وحبيبه وخليله؛ سيد أهل الخصوصية؛ صلى الله وسلم عليه وعلى آله وصحبه وشيعته ووارثيه وحزبه، أهل الكمالات العليّة، وسلم تسليماً كثيراً.

وبعـــد

فإنى لما طالعت كتاب «رفع الإصر عن كلام أهل مصر» للإمام الكامل؛ شيخ أهل الأدب الراقى منه إلى (أعلا) الرتب؛ الشيخ يوسف المغربى، فرأيته أتى فيه بالعجب العجاب، غير أنه أسهب فيه غاية الإسهاب؛ باستطراده بعض الألفاظ اللغوية التى ليست من شرط الكتاب، مع ذكره أشعاراً وحكايات من قسم الاستطراد؛ لا معنى لها فى هذا التصنيف؛ ولا مدخل لها فى هذا التأليف، فخطر لى أن ألخص من محاسنه، وألتقط دره من مكامنه، ولم أذكر فيه إلا كل لفظ له أصل فى اللغة [٢ ، أ] العربية؛ الناطق بها أهل الديار المصرية، مرتباً ذلك على ترتيب القاموس كأصله، وسميته:

«القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغة العرب».

فأقول ومن الله القبول:

«حرف الهمزة»(١)

(فِصل الهمزة)

يقولون: أَوْمى

قال فى المجرد:

لا يقال: أومئ، وإنما يقال: ومى، أى: أشار إليه.

(فصل الباء)(٢)

يقولون لقاصد القلمة: بابا.

وفى اللغة العربية:

بابا الرجل إذا أسرع، فيمكن أن يكون البابا منه؛ لأنه يسرع لقضاء الحاجة.

(فصل التاء)

يقولون للولد الصغير إذا أراد المشى: تاتا.

قال فى القاموس:

تاتا الطفل: مشى، والتبختر فى الحرب.

وأما التاء من الهمزة: فلم يرد فيه شىء.

(فصل الجيم)(٣)

يقولون عند سقى القهوة: جبا.

وهى: قرية باليمن يصير فيها البن الصبرى؛ وهو عجيب فى الحسن، فكأن الساقى إذا قال: جبا، أى: هذه قهوة قشر بن جبا.

فائدة:

قال أصحاب علم الأوفاق والأسماء:

إن لفظ قهوة إذا عُدَّ وافق اسم قوى؛ مائة وستة عشر، فإذا قرئ هذا العدد على القهوة

أثر تأثيراً عجيباً فى الشفاء والصحة. [٢ ب]
والقوة.

(فصل الحاء)(٤)

يقولون فى سَوْق الحمار: حَاحاً.

قال فى القاموس:

حاحا: إذا دعى الحمار للشرب،

وأهل مصر تقول ذلك له إذا أرادوا مشيه، وتصحيفه: جماز.

قال فى القاموس:

معناه: حمار وثاب.

ويقولون للصبى إذا مشى على يديه وركبتيه: حبا.

قال فى القاموس:

إن معنى حبا: للصبى إذا مشى على يديه وبطنه.

ويقولون: حماتى؛ لأم الزوجة.

قال المجدى:

وحمو المرأة، وحموها، وحمها: أبو زوجها، ومن كان من قِبَله، والأنثى: حماة.

(فصل الخاء)(٥)

يقولون: خبّا.

قال المجدى:

خبّا الشيء، أى: ستره.

وأما الدال، والذال من حرف الهمزة فلم يرد فيهما شيء.

(فصل الراء)

يقولون: رثا.

قال المجدى:

رثا الميت: إذا عدد محاسنه.

ويقولون: رفاء.

قال المجدى:

رَفَأ الثوب: لأم خرقه، وضم بعضه إلى بعض.

ويقولون لدليل مراكب البحر المالح: ريّان.

قال المجدى:

الريان: رئيس الملاحين.

وأما الزاى، والسين، والشين، والصاد، والضاد فلم أر فيها شيئاً(٦).

(فصل الطاء)

يقولون: طأطأ رأسه

قال المجدى:

طأطأ رأسه، أى: حنّاً.

والظاء لم يرد فيها شيء.

(فصل العين)

يقولون: عبا.

وهى عند العرب: ما يتغطا به(٧).

(فصل القاف)(٨)

يقولون : قثّا.

لذلك أصل فى [٣، أ] اللغة.

وهى بالكسر: الثمرة المعروفة، وبالضم: يطلق على الخيار.

(فصل الكاف)(٩)

يقولون: لا تتكأكأ.

أى: لا تتأخر من السير، وله أصل فى اللغة.

(فصل اللام)

يقولون: لمى.

وهو: سمرة فى الشفتين؛ قاله المجدى.

(فصل الميم)

يقولون : ملاء.

قال المجدى:

والصحيح: مُلاءَة؛ بالضم، للملحفة العلوية.

(فصل النون)

يقولون: نانا.

قال المجدى:

هى لفظة يراد منها السكوت.

(فصل الهاء)

يقولون: هاها بالإبل، أى: زجرها عند ورودها الماء

وهأهاء: رجل ضحاك؛ قاله المجدى.

(فصل الواو)

يقولون: ورَا.

وهو صواب، وقد ورد فى لغة العرب أنه يطلق على قُدّام.

(فصل الياء)

يقولون: يا ما عمل.

له أصله فى اللغة، وهو من باب التعجب؛ والله أعلم.

«حرف الباء»

(فصل الهمزة)

يقولون: الأب، والابن. مثلا.

فيشددون الأب، وليس خطأ، بل له أصل فى لغات العرب.

(فصل الباء)(١٠)

يقولون: بيّه.

قال المجدى:

هو حكاية صوت الصبى والشاب الممتلئ لحماً، و: صفة الأحمق.

وأما التاء، والثاء من حرف الباء فإنه لم يرد فيهما شيء.

(فصل الجيم)(١١)

يقولون: جاب.

أى: أتى بالشيء؛ قاله بعض أئمة اللغة [٣ ب]، وأنكره المجدى.

ويقولون: جَعْبَه.

لوعاء السهام، وله أصل؛ قاله المجدى.

ويقولون: جبّه.

وهو صحيح، قال المجدى:

والجُبَّة؛ بالضم: ثوب معروف.

ويقولون: جلَب.

للخادم الذى أتى من بلاده، فهو مجلوب؛ وهو صحيح.

(فصل الحاء)

يقولون: حباب.

وهو: ما يطفو فوق الماء عند صبه، و-: كل مائع؛ قاله بعض أئمة اللغة.

ويقولون: حسبك.

أي: استعنت بك، ومعناه: محسوب عليك.

ويقولون: حُوبه.

قال المجدى:

ومعناه: الضعيف عن الشيء.

والحوبة: البنت، و : الأخت، و : رقة فؤاد الأم، و : الهم، و : الحاجة، و : المرأة، و : السرية؛ كل ذلك يقال له: حوبة.

(فصل الخاء)

يقولون: خَرُّوب.

وهو صحيح؛ قاله المجدى، وهو: شجر معروف ينبت ببلاد الروم، وربما ينبت بمصر.

(فصل الدال)

يقولون: دأبه الشيء الفلانى.

أى: عادته، وهو صحيح؛ قاله المجدى.

ويقولون عند لعب الشطْرَنْج: دَيْدَب.

قال المجدى:

ومعناه: الرقيب.

ويقولون: دَرْب.

وهو إشارة إلى الباب الكبير.

قال المجدى:

الدرب: باب السكة الواسع.

ويقولون: دَرَّابَه.

وهو كناية عن أحد ألواح الدكان.

وله أصل فى اللغة؛ كذا نقله صاحب [٤،أ] كتاب المجرد فى اللغة.

ويقولون: له دُرْبَه.

أى: معرفة بالشيء باللطف.

ويراد به: الجُرأة(١٢) على الأمر والحرب، و: المرأة الحاذقة؛ كذا نقله بعض أئمة اللغة.

وأما الذال: فإنه لم يرد فيها شيء.

(فصل الراء)(١٣)

يقولون: رَبَاب.

قال المجدى:

القـــول المقتضب

الرباب: الآلة(١٤) التى يُضرب بها، و : السحاب الأبيض، و : موضع بمكة.

ويقولون: رُبّ.

لعسل الخروب؛ قاله المجدى.

وقال:

الرُّب؛ بالضم: سلافة خثارة كل ثمرة بعد اعتصارها.

ويقولون: رجب المرجب.

أى: المعظم، وهو صحيح.

قال المجدى:

رجب فلاناً: هابه، و : عظمه.

ومنه رجب لتعظيمهم إياه.

ويقولون: رَحَّبَ به.

قال المجدى:

أى: صادفت سعة وسهلا.

ويقولون: راب.

ومنه قولهم: رابنى أمره.

قال المجدى:

رابنى أمره، يريبنى، أى: صار ذا ريب، و : أوهمنى الريبة.

(فصل الزاى)(١٥)

يقولون: زَرَبْ.

وله أصل فى اللغة.

قال فى «القاموس»:

الزريب: المدخل، و : موضع الغنم، و : ما يعمل كالحائط من القاب، ويكسر كالزريبة، وجمعه: زَرَبْ.

ويقولون: زرياب.

وله أصل.

قال بعض أئمة اللغة:

الزرياب؛ بالكسر: الذهب، أو ماؤه، و: الأصفر من كل شيء.

(فصل السين)(١٦)

يقولون: سَب.

وسبه: إذا شتمه.

ويقولون [٤، ب]: سَبَّبَ.

قال بعض أئمة اللغة:

أى: باع واشترى فى الشيء.

ويقولون: سلدال؛ والصحيح: سلدان.

قال المجدى:

هو الصلب من كل شيء.

(فصل الشين)(١٧)

ويقولون: شَنَبْ.

ومنه قولهم: فاتك الشنب.

قال فى «القاموس»:

- (محركة): ماء، ورقة، وبرد، وعذوبة فى الأسنان، أو نقط بيض فيها، أو حدة الأنياب.

ويقولون: شباب.

قال فى «القاموس»:

الشاب: الفتى.

(فصل الصاد)

يقولون: صبَابَه.

ومنه قولهم: فلان عاشق صبابه.

قال فى «القاموس»:

الصبابه: الشوق، أو رقته.

(فصل الضاد)

يقولون: ضربية.

ومنه قولهم: ضربية أرز.

قال فى «القاموس»:

الضريبة: القطيعة؛ ومنه الضرائب التى تؤخذ من أهل الجزية.

(فصل الطاء)

يقولون: طبطب.

قال فى «القاموس»:

الطبطبة: صوت الماء، وصوت تلاطم السيل، وطبطب: صوت.

ويقولون: طرب.

ومنه قولهم: حصل لفلان طرب؛ يخصونه بحركة الفرح، وهو يطلق على حركة الحزن؛ من الأضداد.

ويقولون: طاب.

وهو اسم لما يلعبون به، واسم الكرة أيضاً؛ وله أصل فى اللغة.

ويقولون: طوب.

وهو صحيح، ويطلق أيضا على المزاح؛ وهى المطايبة.

وأما الظاء: فلم يرد فيها شىء.

(فصل العين)[١٨]

يقولون: عُبُّ.

وله أصل [٥، أ] فى اللغة.

قال فى «القاموس»:

العب ـ بالضم ـ: أصل الكُمّ.

ويقولون: عتب.

ومنه: عتبة الباب؛ وله أصل فى اللغة.

قال فى «القاموس»:

إنه أسكفة الباب العليا.

ويقولون: عرقب.

فى حق الدابة إذا قطع عرقوبها؛ وله أصل فى اللغة.

ويقولون: عُصَب.

قال فى «القاموس»:

العُصبة ـ بالضم ـ من الرجال والخيل والطير: ما بين العشرة إلى الأربعين؛ كالعصابة: وهم قوم الرجل الذين يتعصبون له.

ويقولون: علب

قال فى «القاموس»:

العلبة (بالكسر): آنية غليظة يتخذ منها وعاء للشىء.

فائدة:

العُلبة (بالضم): النخلة الطويلة، و.. قدح ضخم من جلود الإبل، أو من خشب يحلب فيها.

ويقولون: عيب.

وهو صحيح، ومعناه: ما يستقبح فعله.

(فصل الغين)

يقولون: غبّ.

ومنه قولهم:

غب بسلام؛ وهو صحيح لأن الغِب بالكسر معناه: عاقبة الشىء.

قال فى القاموس:

الغب فى الزيارة أن يكون كل أسبوع.

ويقولون: غببَة.

قال فى القاموس:

الغببة: هى اللحم الممتلئ تحت الحنك.

ويقولون: غارب.

ومنه قولهم:

«أنزل على غاربه»

أى: أؤذيه بالكلام. وله أصل فى اللغة.

والغارب: الكاهل.

ويقولون: غُلِبْ.

فهو مغلوب، أى مقهور؛ كذا قاله المجدى.

[ويقولون]: غيَّب.

ومنه قولهم:

«غيب [٥، ب] عنه»

أى: لا تظهر له نفسك؛ كذا نقله بعض أئمة اللغة.

ويقولون: غاب.

للقصب الفارسى:

قال المجدى:

يطلق على القصب الفارسى، والجمع من الناس، والرمح الطويل، والأجمة؛ موضع بالحجاز.

وأما «الفاء» من «الباء» فلم أر فيه شيئاً.

(فصل القاف)[١٩]

يقولون: «قَب جلدى منه، إذا تقشر.

وله أصل فى كتب اللغة

ويقولون: قبه.

وهو صحيح؛ وله أصل فى اللغة، وموضع بالكوفة، يقال له: قبه.

ويقولون: قبقاب.

قال فى القاموس:

القبقاب: النعل من خشب.

ويقولون: قحبة.

ومنه قولهم للمرأة: قحبة.

قال فى القاموس:

القحب: المسن، والعجوز يقال لها قحبة، والذى يأخذه السعال يقال له: قحب، والقحبة: الفاسدة الجوف من داء، والفاجرة يقال لها: قحبة.

ويقولون: قطَّب له المزين.

وهو صحيح فى كتب اللغة.

يقال: قطب الشىء: قطعه ثم جمعه. وقطب فلان أى: أغضبه.

ويقولون للمنعزل عن الناس: قطرب.

وهو صحيح؛ لأنه جنس من الأمراض السوداوية، وصاحبه يحب الانفراد من الناس، وله معان كلها قبيحة. وهو بالضم: اللص، والفأرة، والذيب الأمعط، والجاهل، والجبان، والسفيه، والمصروع، وصغار الكلاب، وطائر، ودويبة لا تستريح نهاراً سعياً.

ويقولون: [٦، أ] قعبه.

قال بعض أئمة اللغة:

القعب: القدح الضخم الجافى.

ويقولون: «فى قَلَبَه».

إذا أرادوا: أنه فى أمر عظيم؛ قال به بعض أئمة اللغة.

(فصل الكاف)

يقولون: فلان كابى.

له أصل فى كتب اللغة، ومعناه: به غم، وانكسار، وسوء حال.

ويقولون: كبب الشيء.

قال المجدى:

أى أحرقه.

ويقولون: كباب.

فى لغة بعض العرب: هو اللحم المشرح المشوى، ويطلق على الجماعة.

ويقولون: «فلان كرّب علينا».

قال فى القاموس:

أى أمرنا بالسرعة.

ويقولون: كَرْكَبَه.

قال المجدى:

معناه: الحركة.

(فصل اللام)

يقولون: فلان لِبْلِبْ.

معناه فى اللغة: كثير الكلام؛ على معنى ما ذكر فى القاموس.

ويقولون: لبّ.

وهو صحيح؛ وهو خالص كل شيء.

ويقولون: لَبَهْ، ولَبَبْ.

لآلة الخيل، وهو لغوى.

قال المجدى:

اللبب: المنحر، وموضع القلادة.

وأما الميم فى حرف الباء فإنه لم يرد فيها شيء.

(فصل النون)

يقولون: نَصْبَ عينى.

ومنه قولهم:

أعرف الشيء نصب عينى.

وله أصل فى اللغة لكن بالضم، ومعناه: كأنه تجاه عينى.

ويقولون: نهب.

القول المقتضب



ومنه قولهم:

نهب الشيء، إذا أخذه؛ وهو صحيح.

ونهبوه: تداولوه [٦، ب] بكلامهم.

(فصل الهاء)

يقولون: هُدْبه.

قال فى القاموس:

الهدب: شعر أشفار العينين، والهدب: ما دام من أوراق الشجر كالسّرْو، ومن النبات: ما ليس بورق لكن يقوم مقام الورق كالودنا وحى العلم.

ويقولون: فلان هربب.

أى: توارى، أو ماله شيء ولا أحد يقرب منه لأن ليس له شيء.

ويقولون: هلّيب.

وهى الأيام الباردة، فكأنه قال له: يا بارد؛ كما ورد فى كتب اللغة. والهلوب: المتقربة من زوجها، والمتحببة له.

(فصل الواو)(٢٠)

ويقولون: وجْبَه.

معناها: الأكلة فى اليوم والليلة، وله أصل فى كتب اللغة.

وأما الياء فلم يرد فيها شيء.

«حرف اللام»

(فصل الهمزة)

من حرف اللام

يقولون:

هذا أمر إلّى.

يريدون(٢١): إلاهى.

قال فى «القاموس»:

الإلّ (بالكسر): الربوبية. واسم الله تعالى.

وكل اسم آخره إلى، أو إيل مضاف إلى الله تعالى.

ويقولون:

اصطبل.

قال فى «القاموس»:

الاصطبل: محل موقف الدواب (شاميه).

(فصل الباء)

من حرف اللام

يقولون على سيدتنا فاطمة (صلى الله على أبيها ورضى الله عنها):

البتول.

قال بعض أئمة اللغة!

البتول: المنقطعة عن الرجال والنساء إلى الله تعالى.

ويقولون:

فلان بجل فلاناً.

قال فى «القاموس»:

بجله تبجيلا: عظمه.

ويقولون:

الأبدال.

قال فى «القاموس»:

الأبدال: قوم بهم يقيم الله عز وجل الأرض، وهم سبعون؛ أربعون بالشام، وثلاثون بغيرها، لا يموت أحد إلا قام مكانه آخر من سائر الناس.

ويقولون:

فلان بطال.

قال فى «مختصر الصحاح»:

البطال: مَنْ ذهب ضياعاً وخسراً.

ويقولون:

ما على بالى.

قال فى «مختصر الصحاح»:

البال: الحال والخاطر. والحوت العظيم.

ويقولون:

فلان بهلول.

قال فى «الزاهر»:

البهلول: الناقص العقل [٥٨، ب].

وقال فى «القاموس»:

البهلول: الضحاك. والسيد الجامع لكل خير.

(فصل التاء)

من حرف اللام

يقولون:

تل.

التل من التراب معروف. وكوم الرمل.

والتل: يطلق على الوسادة.

والتلتلة: الزلزلة. والزعزعة. والسير الشديد. والسوق العنيف. والشدة.

وأما الثاء من حرف اللام فإنه لم يرد فيها شيء.

(فصل الجيم)

من حرف اللام

يقولون على الدابة:

جفلت.

قال فى «القاموس»:

الجافل: المنتزع.

وجفلت الريح: السحاب ضربته.

وجفل فلاناً: جوعه.

والاجفيل: الذى يهرب من كل شيء.

ويقولون:

جل الفرس. مثلا.

قال فى «مختصر الصحاح»:

الجل واحد جلال: الدواب، وجمع الجلال: أجلة.

وقال فى «القاموس»:

الجل (بالضم والفتح): ما تلبسه الدواب.

ويقولون:

فلان جميل الصورة. مثلا.

قال فى «الزاهر»:

الجمال: الحسن، جمل الرجل جمالا فهو جميل، وهى جميلة، وجملا.

والمجاملة: المعاملة بالجميل.

ويقولون:

قال فى «مختصر الصحاح»:

الجيل (بالكسر): الصنف من الناس.

(فصل الحاء)

يقولون:

فلان حلاحلى.

قال فى «المجرد»:

هو السريع الحركة فى قضاء الحوائج.

ويقولون:

حواليد.

وهو صحيح لغوى، قال بعض أئمة اللغة:

هى بمعنى: تابع لذلك الشيء حتى يروحه.

(فصل الخاء)

من [٥٩/أ] حرف اللام

يقولون:

إيش هذه الخزعبلات.

قال فى «مختصر الصحاح»:

الخزعبلات: الأمور التى لا أصل لها.

وقال فى «القاموس»:

هى الأحاديث المستطرفة.

والخزعبلة: العجب والأضحوكة(٢٢).

ويقولون:

خصلة حرير أو شعر. مثلا

قال فى «الزاهر»:

الخصلة (بالضم): الشعر المجتمع، أو القليلة منه كالخصيلة.

(فصل الدال)

من حرف اللام

يقولون:

فلان دجال.

قال فى «القاموس»:

سمى: دجالا لأنه يعم الأرض. أو من دجل: كذب، وأحرف وقطع نواحى الأرض سيرا. أو من دجل تدجيلا: غطى، وطلى بالذهب لتمويهه بالباطل. أو من الدجاله: للرفقة العظيمة.

ويقولون:

فلان فى قلبه دغل.

قال فى «الزاهر»:

الدغل: الحقد والفساد. والشجر الكثير الملتف. والقوم يلتمسون عيبك وخائنتك.

ويقولون:

دلال

فلان ربى على قلبه دبله.

قال فى «مختصر الصحاح»:

الدبل: الطاعون.

ويطلق على الداهية، وعلى الحمار الصغير.

ويقولون:

دلال

قال فى «القاموس»:

دلال كشداد: الجامع من البيعين.

ويقولون:

فلان دهل.

قال فى «القاموس»:

الدهل: المتجر. والساعة. والشيء اليسير.

(فصل الذال)

من حرف اللام

يقولون:

فلان فى ذل.

أى: فى [٥٩/ ب] إهانة.

قال الله تعالى:

«ولم يكن له ولى من الذل»

قال فى «القاموس»:

أى: لم يتخذ ولياً يعاونه ويحالفه لذل به، وهو عادة العرب.

(فصل الراء)

من حرف اللام

يقولون:

فلان رذل.

قال فى «الزاهر»:

الرذل: الدون الخسيس، أو الردىء من كل شىء.

والرذيلة ضد الفضيلة.

ويقولون:

فلان رسيل فلان.

قال فى «مختصر الصحاح»:

الرسل: الرجل الذى يشارك الآخر فى صفته، أو الذى يراسله.

والمرسال: سهم صغير.

ويقولون:

فلان رطل.

قال فى «القاموس»:

الرطل: هو الذى عنده رخاوة. والرطل معروف.

ويقولون:

لحم رهل.

الماء الأصفر يكون فى بعض الأعضاء.

و (بالكسر): سحاب رقيق يشبه الندا.

(فصل الزاى)

من حرف اللام

يقولون:

فلان فى زحل.

إذا كان فى غيظ وتعب.

قال ابن قرقماس فى تفسيره، فى قوله تعالى:

«والسماء والطارق»

قال: الطارق هو زحل ينزل الله تعالى عليه فى كل يوم كل بلاء، فينزل من مستقره

القول المقتضب



إلى سماء الدنيا فينتفض، فينزل كل بلاء إلى صاحبه. فعلى هذا المعنى قولهم: فلان فى زحل، أى: فى بلاء.

ويقولون:

فلان ما عنده زلل.

أى: نقص، وهو صحيح لغوى.

ومنه [٦٠/ أ]:

زلت الدراهم، أى: نقصت فى الوزن.

والأزل: الخفيف الوركين.

والزلة (بالكسر): الخطأ.

والزل(٢٣)(بالضم): الانكسار.

ويقولون على شىء يفرش:

زليه.

قال فى «الزاهر»:

الزليه (بالكسر): البساط.

ويقولون:

زامله.

قال فى «مختصر الصحاح»:

المزاملة: العدل الذى فيه مراد الحاج. والمزاملة: المعادلة على البعير، أو الرديف.

ويقولون:

فلان زول.

قال فى «المجرد»:

الزول: الهيبة العظيمة.

والزوال: العجب. والجواد. والكلأ. والخفيف الظريف الفطن.

(فصل السين)

من حرف اللام

يقولون:

فلان سبهلل.

قال فى «مختصر الصحاح»:

هو الرجل الذى لا يكترث بأمر دنياه، ولا آخرته.

والسبهلل: الباطل.

ويقولون:

سحالة.

قال فى«الزاهر»:

السحالة - بالضم -: ما سقط من الذهب، أو الفضة ونحوهما كالبرادة.

ويقولون:

سروال.

وهومعروف، وهو صحيح لغوى.. يجمع على سراويل، وعلى سراويلات؛ فارسية، معربة.

(فصل الشين)

من حرف اللام

يقولون:

فلان شاذلى.

أى: منسوب إلى الشيخ أبى الحسن الشاذلى.

قال فى «القاموس»:

شاذل: صاحب علم، وبلدة بالمغرب.

ويقولون:

فلان شعلة نار.

قال فى الزاهر:

الشعلة - بالضم -: ما اشتعلت [٦٠، ب] فيه من الحطب ولهيب النار، فشبهوا به الرجل عند حدته.

(فصل الصاد)

من حرف اللام

يقولون:

خبز صامول.

قال فى لسان العرب:

الصامول من الخبز: ما نضج واشتد.

وصمل الرجل: تجلد.

ويقولون فى حق الفرس: صاهل.

قال فى «القاموس»:

حيوان صاهل، وفى الحمار: حيوان ناهق.

فدل ذلك أن له أصلا فى اللغة.

(فصل الضاد)

من حرف اللام

يقولون:

فلان ضال.

قال فى «مختصر الصحاح»:

ضل فلان: تاه، وتحير، وغاب. وضلنى: ذهب عنى. والضالة من البهيمة للذكر وللأنثى.

(فصل الطاء)

من حرف اللام

يقولون:

طبل.

قال فى القاموس:

الطبل الذى يضرب به يكون ذا وجه، وذا وجهين، جمعه: أطبال، وطبول، وصاحبه: طبال.

ويقولون:

طفل.

قال فى القاموس:

الطفل: الصغير من كل شىء.

والطفيلى: من يأتى الولائم من غير دعوة.

وأما الظاء من حرف اللام فإنه لم يأت فيها شىء.

(فصل العين)

من حرف اللام

يقولون:

عتال.

قال فى الزاهر:

العتال: هو الذى يحمل الأحمال الثقال.

والعتل: الغليظ الجافى.

ويقولون:

عتلة.

قال فى القاموس:

العتلة [٦١، أ]: حديدة كأنها رأس فأس، أو العصا الضخمة من حديد لها رأس مفلطح يهدم بها الحائط.

ويقولون:

فلان قطع عراقيله.

قال فى «القاموس»:

العراقيل: صعاب الأمور.

ويقولون:

عسل نحل.

قال فى «القاموس»:

العسل (محركة): لعاب النحل. أو طل خفى يقع على الزهر، وغيره.

ويقولون:

فلان به علة.

قال فى «القاموس»:

العلة (بالكسر): المرض.

وأعله الله فهو عليل، ولا يقال: معلول.

ويقولون:

فلان مسك بعملته.

قال فى «الزاهر»:

العمله (بالفتح): السرقة والجناية.

ويقولون:

فلان صاحب عيلة.

قال فى كتاب لسان العرب»:

العيلة: أولاد الرجل الكثيرون مع شدة الفقر.

وقال فى «القاموس»:

عال يعيل عيلا وعيلة وعيولا ومعيلا: افتقر.

(فصل الغين)

من حرف اللام

يقولون:

غربال.

الغربال (بالكسر): ما ينخل به.

ويقولون:

أمنا غيايلة فلان.

قال فى «المجرد»:

الغايلة: الحقد الباطن الخفى.

(فصل الفاء)

من حرف اللام

يقولون:

ما أعطيه ولافتلة.

قال فى «الزاهر»:

الفتلة: مشترك بين الحبل الدقيق من الليف، وبين السحاة التى فى شف النواة.

وفتيلة السراج: الذبالة التى تضىء.

ويقولون، ويسمع [٦١/ب] من العبيد:

فلان فسل.

قال فى «مختصر الصحاح»:

الفسل: الرذل الذى لا مروءة له.

ويقولون:

فضلة.

قال صاحب «المجرد»:

الفضلة: البقية.

وفضل كنصر. والمشتغل بما لا يعنيه: فضولى.

ويقولون لصانع البناء:

فاعل.

وهو صحيح لغوى، قال بعض أئمة أهل اللغة:

الفعلة (محركة): صفة غالبة على عملة الطين والحفر، ونحوه.

(فصل القاف)

من حرف اللام

يقولون:

قبلة.

قال فى «مختصر الصحاح»:

القِبلة (بالكسر): الكعبة الشريفة.

والقُبلة (بالضم): اللثمة.

ويقولون:

عنده قابلية.

قال فى «القاموس»:

القـابليـة: الحـسن، والقـبـول لكل شىء حسن.

ويقولون:

قفل.

قال بعض أئمة اللغة:

القـفل (بكسـر القـاف): الحـفظ على الشيء.

ويقولون:

قافلة.

قال فى «الزاهر»:

القافلة: للرفقة الذاهبين للسفر.

والقـافلة: الراجـعة، سـميت بذلك تفاؤلاً بأن ترجع.

ويقولون:

قله.

قال فى «مختصر الصحاح»:

القلة: الجرة العظيمـة من الفخار، والكوز الصغير.

والقلة: النهضة من العله والرعده والفقر.

ويقولون:

قنديل.

وهو صحيح لغوى معروف.

(فصل الكاف)

من حرف اللام

يقولون:

مكحلة (بكسر الحاء).

وإنما هى بالضم، قال فى «القاموس»:

وهى من الآلات مـا فـيه الكحل والكحل (بفتح الكاف) [٦٢/أ]:

هو أنخنقى.

ويقولون:

القـــول المقـتـضب



كاملية.

وهو صحيح لغوى، قال بعض أئمة اللغة:

هو اسم لنوع من الملابس.

والكامليـة: شـر الروافض. ونبت يُعرف بـ: القنابرى.

وأمـا اللام من حـرف اللام فـإنه لم يرد فيها شىء.

(فصل الميم)

من حرف اللام

يقولون:

فلان مهجل.

قال فى «المجرد»:

المهجل: هو الرجل الذى لا يقوم بنفسه تنظيفاً وكسوة.

وهجل الرجل: أسمعه القبيح.

والهاجل: النائم. والكثير السفر.

ويقولون:

مقل بعينيك.

قال بعض أئمة اللغة:

المقل: النظر. والغـمس. وضـرب من الرضاع. وأسفل البئر.

ويقولون:

فلان ممل.

إذا كـان ليس لـه ثبـات فى المكان، وهو صحيح لغوى.

والملة (بالفتح): الشريفة. والرماد الحار. والجمر. وعرق الحمى.

ويقولون:

منديل.

وهو صحيح لغوى، قال بعض أئمة اللغة:

المنديل (بالفتح والكسر): الذى يمسح به.

وتمندل: تمسح.

(فصل النون)

من حرف اللام

يقولون:

النجل.

على الولد. ويطلق النجل أيضـًا على الوالد. وعلى العطاء من غير عوض.

ويقولون:

نخالة.

قال فى «مختصر الصحاح»:

النخـالة: مـا نخل من الدقيق. ومـا بقى من المنخل مما يتخلل.

(فائدة).

إذا طبـخت النخالة بالماء، أو ماء الفجل، وضمد بها لسعة العقرب أبرأته.

ويقولون:

فلان ندل.

قال فى «لسان العرب»:

الندل [٦٢/ب] (بالدال): الخسيس من الناس المحتقر فى جميع أحواله.

ويقولون:

فلان طلع نافله.

قال المجدى:

النافلة: العلو، فكأنه يقـول: فـاق على أقرانه.

والنفل: الزيـادة والعطية. والغنيـمة. وولد الوالد.

(فصل الهاء)

من حرف اللام

يقولون:

فلان هرول

قال بعض أئمة اللغة:

الهرولة: بين المشى والعدو، أو الإسراع فى الشيء.

ويقولون للقمر:

هل.

قال فى «المجرد»:

يقال هل الهلال: ظهر والشهر: ظهر هلاله.

وأما الهلال فله معانٍ كثيرة منها:

غرة القمر. والماء القليل. والذبات. والطيه. والجمل المهزول. والغبار. والغلام الجميل. والدفعة من المطر.

جمعه: أهلة وأهاليل.

ويقولون:

مهلهل.

للثوب الغير المحكم.

قال بعض أئمة اللغة:

المهلهل: الثوب السخيف النسج.

«حرف الميم»

(فصل الهمزة)

من حرف الميم

يقولون:

أدم.

قال فى «المجرد»:

الأدم: خلط الخبز بالطعام.

والأديم: الطعام البارد.

(فصل الباء)

من حرف الميم

يقولون:

فلان بجم.

وذاك غالباً يقال فى حق العبيد.

وهو صحيح لغوى، قال بعض أئمة اللغة:

البجم: من سكت من عى أو فزع، أو إبطاء.

ويقولون:

فلان برطم.

قال فى «مختصر الصحاح»:

البرطام (بالكسر): الضخم الشفة. والعى اللسان.

والبرطمة: الانتفاخ غضباً [٦٣/أ].

وتبرطم: تغضب من كلامه.

وبرطمه: غاظه.

وبرطم الليل: اسود.

ويقولون:

فلان عنده بلم.

قال بعض أئمة اللغة:

البلم: قلة العقل، وصغار السمك.

وبلمت الناقة: اشتهت الفحل.

وأما التاء والثاء من حرف الميم فإنه لم يرد فى ذلك شىء.

(فصل الجيم)

من حرف الميم

يقولون:

فلان جهرم على الشىء.

قال فى «الزاهر»:

جهرم على الشىء، أى: قدم عليه.

والجهرمية: ثياب منسوجة من نحو البسط، أو هى من الكتان.

(فصل الحاء)

من حرف الميم

يقولون:

حزام.

قال فى «المجرد»:

الحزام: ما يشد به الوسط.

ويقولون:

جبن حالوم.

قال فى «القاموس»:

والحالوم: ضرب من الأجبان.

ويقولون:

حماحم الريحان.

وهو صحيح لغوى، قال بعض أئمة اللغة.

والريحان هو الحبق البستانى العريض الورق، والحماحم هى زهرته، ويسمى بمصر الآن: ريحان الأموات، شمه جيد للزكام، مفتح لسدد الدماغ.

(فصل الخاء)

من حرف الميم

يقولون:

خرطوم.

قال فى «القاموس»:

الخرطوم (بالفتح): الأنف، أو مقدمه، أو ما ضممت عليه الحنكين.

وخراطيم القوم: سادتهم.

ويقولون:

خشمة.

قال بعض أئمة اللغة:

الخراشيم: غراضيف فى أقصى الأنف.

وخشمة [٦٣/ب] يخشمه: كسر أنفه. والأنف تغيرت رائحته من داء فيه.

ويقولون:

قماش خام.

قال فى «المجرد»:

الخام فى القماش: هو الذى لم يقصره القصار.

والخامة من الزرع: أول ما ينبت على ساق.

ويقولون:

انظر خيمه.

قال بعض أئمة اللغة:

الخيم علم الرجل وحاله بلطف. والخيم: الأصل.

(فصل الدال)

من حرف الميم

يقولون: فلان دمدمٌ علىّ. مثلا.

قال فى الزاهر: الدمدمة: الغضب، ودمدم عليه: كلمه مغضباً. وأما الذال من حرف الميم فإنه لم يرد فيها شىء.

(فصل الراء)

من حرف الميم

يقولون:

رزمة.

قال بعض أئمة اللغة:

الرزمة: ما شد فى ثوب واحد، (ويفتح).

ورزم الثياب: شدها.

والمرازمة: بأن يأكل يوماً لحماً، ويوماً

عسلا، ويوماً لبناً، ونحوه، لا يداوم على شيء، وأن يخلط الأكل بالشكر والحمد.

ويقولون:

رغم أنف فلان. مثلا.

قال فى «الزاهر»:

رغم أنف فلان: لصقه بالرغام؛ وهو التراب اللين، أو الرمل مختلط بالتراب.

ويقولون:

جاء بالطم والرم.

قال فى «مختصر الصحاح»:

الطم: البحر. والرم: البر، أو الثرى، أو الرطب واليابس، أو التراب والماء.

قال المجدى:

الرم (بالكسر): ما يحمله الماء على وجه الأرض من فتات الحشيش.

ويقولون:

رمم البناء.

قال فى «القاموس» [٦٤/أ]:

رمم البناء يرممه: أصلحه.

ويقولون:

صاحب الرمة.

وهو صحيح لغوى، قال بعض أئمة اللغة:

الرمة: القضية، كأنه يقول: صاحب القضية، ومنه سمى الشاعر المشهور: ذو الرمة، أى: صاحب القضية.

(فصل الزاى)

من حرف الميم

يقولون:

فلان زام على فلان.

أى: أدعره.

قال فى «القاموس»:

زامه: أدعره.

وزيم (مبنى للمجهول): دعر.

وزام كمنع: أكل شديداً.

ويقولون:

فلان فى زخم.

قال بعض أئمة اللغة:

الزخم: التعاظم.

والتزخّم: الدفع الشديد.

القــــول المقتـــضب



وزخم اللحم: نتن وخبث.

ويقولون فى الدعاء على العدو:

أزقم.

وهو صحيح لغوى لأن الزقوم: طعام أهل النار،

ويطلق على الزبد بالتمر.

ولما نزل: (إن شجرة الزقوم طعام الأثيم).

قال أبوجهل: الزبد بالتمر نلتقمه.

فأنزل الله تعالى:

(إنها شجرة تخرج فى أصل الجحيم).

والزقوم: الحلقوم.

ويقولون:

فلان زكمه.

قال فى «الزاهر»:

الزكمة: الثقيل.

والزكام: تحلل فضول رطبة من بطن الدماغ تنزل من المنخرين.

(فصل السين)

من حرف الميم

يقولون:

فلان انقلبت سيمته.

قال بعض أئمة اللغة:

تغيرت سمته، أى: صورته انفعالا

ويقولون:

قاعد مسهم.

قال فى «الزاهر»:

مسعلى [٦٤/ب] مسهم، أى: مفكراً ومغتاظاً.

يقولون:

شكم الفرس.

وهو صحيح لغوى، قال بعض أئمة اللغة:

الشكيمة: الحديدة المعترضة فى فم الفرس، أو الدابة.

ويقال: فلان شديد الشكيمة.

أى: النفس.

ويقولون:

فلان سهم.

أو فى حساب.

(فصل الشين)

من حرف الميم

[يقولون: شكم الفرس. وهو صحيح لغوى؛ قال بعض أئمة اللغة؛ الشكيمة: الحديدة، يقولون شهم. المعترضة فى فم الفرس، أو الدابة. ويقال: فلان شديد الشكيمة أى : النفس].

قال فى «القاموس»:

الشهم: الناقد الحكم. والزكى الفؤاد المتوقد ذكاء.

وأما الصاد والضاد من حرف الميم فإنه لم يرد فى ذلك شيء.

(فصل الطاء)

من حرف الميم)

يقولون:

طارمة.

قال فى «مختصر الصحاح»:

الطارمة: بيت من خشب، والغالب أن يكون ذلك فى المراكب.

وحارة بمصر يقال لها: اصطبل الطارمة، أى: الاصطبل الذى فيه بيت من خشب.

ويقولون:

عبد طمطامى.

قال فى مختصر الصحاح:

الطمطام: الرجل الذى فى لسانه عجمة.

والطمطام: وسط البحر.

وطمطم: سبح فيه.

وأما الظاء من حرف الميم، فإنه لم يرد فيها شىء.

(فصل العين)

من حرف الميم

يقولون:

عرمة.

قال المجدى:

العرمة (بالتحريك): الذى اجتمع من الزرع بعدما درس.

والعرمة: مجتمع الرمل.

ويقولون:

معصم.

قال المجدى:

المعصم (بالكسر): موضع السوار والعصامى: من يفتخر بنفسه.

ويقولون:

عكام.

قال فى «مختصر الصحاح»:

عكم المتاع يعكمه: شده [٦٥/أ] بثوب.

والعكم (بالكسر): ما يعكم به والعدل، جمعه: أعكام، والكاره جمعها: عكوم.

ويقولون:

عمامة.

فى «الزاهر»:

العمامة: ما يلف على الرأس،جمعه: عمائم، وعمام.

(فصل الغين)

من حرف الميم

يقولون:

فلان غشيم.

قال بعض أئمة اللغة:

الغشيم: الذى لا يحكم صنعته. ويطلق الغشيم على الظلم، وعلى الحاطب ليلا، فيقطع كل ما قدر عليه من غير نظر.

ويقولون للصبى:

غلام.

قال فى «مختصر الصحاح»:

الغلام: الطائر الشاب. والكهل، أو من حين يولد إلى أن يشب.

جمعه: أغلمة وغلمان.

(فصل الفاء)

من حرف الميم

يقولون للصبى:

فحم.

وهو صحيح لغوى، قال فى «مختصر الصحاح»:

فحم الصبى: بكى حتى انقطع نفسه،وهو بضم الفاء وكسر الحاء.

وأفحمه الهم: منعه عن قول الشاعر.

ويقولون على الصبى:

فطم.

قال فى «الزاهد»:

فطم الصبى، أى: فصله عن الرضاع، فهو مفطوم وفطيم.

ويقولون:

فلان أفقم.

وهو فى معرض السب.

قال فى «مختصر الصحاح»:

الفقم (محركة): الامتلاء، وتقدم الثنايا العليا، فلا تقع على السفلى.

(فصل القاف)

من حرف الميم

يقولون:

كتب عليه قسامة.

وهو صحيح لغوى،، قال بعض [٦٥/ب] أئمة اللغة:

القسامة: الهدية بين العدو والمسلمين.

فصح معنى قولهم: قسامة، بأنه لا يفعل ذلك الشىء.

وأما القسمة (بالكسر): جعل الشىء أجزاء عند التفرقة.

ويقولون:

فلان قنم.

قال بعض أئمة اللغة:

القنامة: التكبر.

ويقولون:

فلان له قوام.

قال فى «الزاهر»:

القوام: حسن اعتدال الإنسان.

(فصل الكاف)

من حرف الميم

يقولون على أخت الإنسان:

كريمته.

وهو صحيح لغوى.

ويطلق أيضاً على العين.

وكريمتك أهلك. وكل جارحة شريفة؛ كالأذن واليد.

والكريمتان: العينان.

ويقولون:

كم.

قال فى «مختصر الصحاح»:

الكم: مدخل اليد ومخرجها من الثوب، جمعه: أكمام.

والكم (بالكسر): وعاء الطلع، وغطاء النور.

وأما اللام من حرف الميم فإنه لم يرد فيها شىء.

(فصل الميم)

من حرف الميم

يقولون:

مرهم.

قال فى «الصحاح»:

هو دواء مركب للجراحات.

ويقولون: موم.

قال فى «القاموس»:

الموم (بالضم): الشمع. وأداة للحائك يصنع فيه الغزل.

وينسج به. وأداة الإسكاف.

(فصل النون)

من حرف الميم

يقولون: نخامة.

قال المجدى:

تنخم الرجل: دفع شيء من صدره، أو أنفه.

ويقولون: فلان ندمان.

وهو صحيح لغوى، قال بعض أئمة [٦٦/أ] اللغة:

يصح أن يكون من الندم، أى: التأسف، أو من المنادمة وهى:

المجالسة على الشراب.

ويقولون: ما أحسن هذا النسيم.

قال المجدى:

والنسيم: نفس الريح.

وتنسمها: وجد نسيمها.

وفى الحديث:

(بعثت فى نسيم الساعة).

أى: حين ابتدأت وأقبلت أوائلها.

ونسيم الريح: أولها حين تقبل.

ويقولون: فلان كثير النوم.

وهو صحيح لغوى، ويقال للمضطجع: نائم تجاوزاً.

وتنوم الغلام: إذا احتلم.

ويقولون: مالى نهمة.

قال فى «مختصر الصحاح»:

النهمة: بلوغ الهمة فى الشيء.

وفلان منهوم: كمولع بالشيء.

(فصل الهاء)

من حرف الميم

يقولون: شيخ هرم.

قال المجدى:

الهرم: أقصى الكبر.

وأهرمه الدهر، وهرمه.

ويقولون من التعظيم: فلان همام.

قال بعض أئمة اللغة:

الهمام: الملك العظيم الهمة. والسيد الشجاع السخى.

القـــول المقـــتضب



ويقولون: همهم شفتيه.

وهو صحيح لغوى، قال فى «الزاهر»:

الهمهمة: الكلام الخفى. وتنويم المرأة الطفل بصوتها.

وتردد الزئير فى الصدر من الهم.

ويقولون: فلان هائم فى المحبة.

قال فى «مختصر الصحاح»:

هام يهيم هيماً وهيماناً: أحب امرأة.

والهيام: العشاق الموسوسون.

(فصل الواو)

من حرف الميم

يقولون: فلانه [٦٦/ب] عندها وَحَمٌ.

قال بعض أئمة اللغة:

الوَحمُ (محركة): شدة شهوة الحمل لمأكل.

ويقولون: فلانه عنده وهم.

قال المجدى:

الوهم: الخوف من مرض، أو غيره.

«حرف الياء»

أما الهمزة من حرف الياء فإنه لم يرد فى ذلك شيء.

(فصل الباء)

من حرف الياء

يقولون:

فلان بدوى.

قال فى «مختصر الصحاح»:

البدو والبداءة والبداءة والبداوة: خلاف الحضر.

وأما التاء من حرف الياء فإنه لم يرد فى ذلك شيء.

(فصل الثاء)

من حرف الياء

يقولون:

أين الثريا من الثرى؟!

قال فى «الزاهر»:

الثرى: التراب.

وتريت الأرض: نديت ولانت بعد الجدوبة واليبس.

وأثريت [٧٣/ب]: كثر ثراها.

والثريا: هى النجم؛ سميت به لكثرة كواكبها مع ضيق المحل.

وفى الحديث الشريف:

(إذا طلع النجم صباحاً ارتفعت كل عاهة على وجه الأرض).

والنجم المقصود به: الثريا.

(فصل الحاء)

من حرف الياء

يقول:

فلان حمى عن الشيء.

قال بعض أئمة اللغة:

حمى المريض عن الذى يضره: منع عنه.

والحامى والمحمى: الأسد.

وتحاماه الناس: توقوه.

وأما الخاء من حرف الياء فإنه لم يرد فى ذلك شيء.

(فصل الدال)

من حرف الياء

يقولون:

فى (ب): دبر

دبى.

قال فى «مختصر الصحاح»:

دبى: بمعنى مشى رويداً، ويطلق على أصغر الجراد والنمل.

ويقولون:

فلان فى دوى.

قال المجدى:

الدوى: الريح الخفيفة.

ودوى الرجل: سمع له هدير ودوى.

وأما الذال من حرف الياء فإنه لم يرد فى ذلك شيء.

(فصل الراء)

من حرف الياء

يقولون للشيء الذى ليس بحسن:

ردى.

قال بعض أئمة اللغة:

الردىء ضد الخشن.

والرادى: الأسد.

(فصل الزاى)

من حرف الياء

يقولون:

فلان فى زى مليح.

قال فى «الزاهد»:

الزى: اللباس الحسن. والهيئة المستحسنة.

وأما السين والشين فإنه لم يرد فيهما شيء.

(فصل الصاد)

من حرف الياء

يقولون:

صارى.

قال بعض أئمة اللغة:

الصارى: خشبة قائمة فى وسط السفينة. ويطلق الصارى على ملاح السفينة.

أما الضاد والطاء من حرف الياء فإنه لم يرد فى ذلك شيء.

(فصل العين)

من حرف الياء

يقولون:

عباية [٧٤/أ].

قال فى «الزاهر»:

العباية: ضرب من الأكسية، ويطلق على الرجل الجافى الثقيل.

وأما الغين والفاء والقاف من حرف الياء فإنه لم يرد فى ذلك شيء.

(فصل الكاف)

من حرف الياء

يقولون:

فلان كابى.

قال بعض أئمة اللغة:

كبى النار تكبية: ألقى عليها الرماد.

وأكبى وجهه: غيره.

والكبوة: الغبرة.

وهو كابى الرماد: عظيمه.

(فصل اللام)

من حرف الياء

يقولون:

فلان لا خى علينا. مثلا.

قال بعض أئمة اللغة:

لاخى، أى: لم يساعد.

(فصل الميم)

من حرف الياء

يقولون:

ماطى.

قال فى «لسان العرب»:

الماطى: اسم لبائع الطواريح والألجفة، وغير ذلك.

ويقال:

مطى: جد فى السير.

وتمطى النهار وغيره: امتد وطال.

فصل النون

من حرف الياء

يقولون:

نواتى.

قال فى «الزاهر»:

النواتى: ملاح المركب.

ويقولون:

نعى.

قال المجدى:

نعاه: أخبره بموته.

وهو ينعى على زيد ذنوبه، أى: يظهرها ويشهرها.

وتناعى القوم: نعوا قتلاتهم، وهو فى مصر من البدع الشنيعة.

ويقولون:

ناغى الولد.

وله أصل فى اللغة، قال فى «المجرد»:

تناغى الصبى، أى: تكلمه بما يعجبه ويسره.

والدغية: أول الخبر.

ويقولون:

هذا طعام نى.

قال بعض أئمة اللغة:

النى: هو الذى لم ينضج من طعام، وغيره.

(فصل الهاء)

من حرف الياء

يقولون:

فلان هفية.

قال بعض أئمة اللغة:

الهفية: الرجل الجبان.

والهفو [٧٤/ب]: الرجل الخفيف.

والأهفى: الحمقى من الناس.

وأما الواو والياء من حرف الياء فإنه لم يرد فيهما شيء.

هذا آخر ما أردناه، وتمام ما قصدناه.

تم الكتاب بحمد الله تعالى وعونه وحسن توفيقه وصلى الله على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه وسلم، على يد مختصره محمد بن أبى السرور الصديقى الشافعى؛ سبط آل الحسن بتاريخ أواخر ربيع الثانى سنة ١٠٥٧.

إلى هنا انتهى كلام مؤلفه (رضى الله تعالى عنه) ونفعنا به. آمين، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين. ■

الهوامش

* من وضع المحقق.

** قام الناسخ بكتابة مقدمة للكتاب على هامش الورقة الأولى(أ)، ونصها: «قال كاتبه؛ العبد الفقير إلى الله سبحانه وتعالى يوسف الملوى؛ الشهير بـ «ابن الوكيل» - بعد الحمد والصلاة والسلام على رسول الله (صلى الله عليه وسلم) أفضل نبى اختاره لرسالته، واصطفاه:

فإنى لما شرعت فى كتابة هذا المنتخب منّ الله علىّ - وله الحمد - بأصل النسخة المنتخبة منها هذه، وهى المسماة بـ «دفع الإصر عن كلام أهل مصر» بخط مؤلفها شيخ الأدب، ومن سبقت له فنون الفصاحة من كل حدب؛ الإمام العلامة يوسف المغربى، فوجدته كتاباً مشتملا على شفاء الصدور، وبهجة النفوس، مرتبًا على حروف الهجاء كترتيب «القاموس»، حاوياً من الأشعار الرائعة، والنكات الفائقة ما يشهد لصاحبه بطول اليد فى اللغات، واستكماله من العلوم سائر الأدوات. وأن المرحوم الشيخ أبا السرور البكرى قصر فى الانتخاب، ولم يثبت فى كتابه إلا ما أُصِّل فى كتب اللغة خوفًا من الإسهاب، ورأيت ذلك أخل بالمقصود من وضع الأصل.

وأن ما أتى به لا فائدة فيه لوجوده فى كتب اللغة المشهورة عن أهل الفضل، فأحببت أن أضم له ما تفرد به أهل مصر من اللغة التى لا يستعملها أحد من الأمم سواهم كما فعله صاحب الأصل، وتوجيه ما استعملوه بما لم يوجد فى نقل، ليكون نفعًا للمستفيد، وباعثاً لمطالعته لأن النفس مولعة بكل غريب وجديد، فكتبت ما تركه صاحب المختصر بالأسود ليمتاز بذلك عن كتابه، وأثبت كل شىء إزاء بابه تاركًا ما أتى به الشيخ يوسف المغربى من الاستطراد، ليكون سهلا فى فهم المعنى المراد.

فأقول وبالله التوفيق:

حرف الألف».

١ - فى الهامش يسمى الناسخ هذا الحرف بـ: «حرف الألف»، وله استدراكات على المؤلف فى هذا الحرف؛ يقول الناسخ: «حرف الألف:

يقولون إذا وعد أحد: متى؛ مثلا، فيقول له: إيمتا يكون.

وليس لها وجه إلا أن تكون أى زائدة، ومتى للسؤال عن الوقت، أو أن أى وحدها حرف جواب.

فكأنه يقول إذا قيل له: نعم ما أشرتم به: متى.

ويقولون: إمّا لا أفعل كذا.

إنسان له على آخر دين يطالبه بالجميع، فلا يجيبه، فيقول له:

القـــول المقتـــضب



إما لا هات نصف القدر.

وأكثر ما لهذه أن أصلها أن الشرطية أُدغمت فى مما ما، وأحد حرفى النفى زائد.

أما ما وإلا لا؛ أى: لم تفعل كله، فنصفه.

ويقولون - حتى بعض الخواص بغير فكر: أد هُوّا عمّل كذا.

و: ادهُوّا جاء. مثلا.

وهى لفظة لاحيلة فى تصحيحها، ومرادهم معنى: ها هو، أو: هذا.

ويقولون: إيّاه.

على صورة ضمير النصب المنفصل، مرادهم: ها هو إلا كذا، هيئة المستفهم إنسان يحكى لآخر، ثم لا يفهم حكايته، فيعيدها إلى أن يفهم.

أو هى كلمة يستعملها غير الحضر فى معنى هو، كأنهم يقولون: هو بعينه. وقد أصابوا.

(٢) قال الناسخ: «(حرف الباء) : يقولون: بَرّا.

نقيض جُوّه، ولم أعلم لكل منهما أصلا، وكان المراد ببرا الشىء: خارجه، وجواه: داخله.

(٣) قال الناسخ: (حرف الجيم) يقولون: فلان جاء وراح.

أما جاء: فهو صحيح، وراح: يطلق به على ضد جاء، وهو بمعنى جاء - لغة - ومنه الحديث: (تغدو خماصاً وتروح بطاناً).

(٤) قال الناسخ: «(حرف الحاء).

يقولون: حشاك.

بمعنى الاستثناء لأن أصلها: حاشاك (بالألف اللينة).

ويقولون: فلان طلت حصاته.

ويقع من الخواص، ولم أعرف أصله، ولم يذكر فى «أمثال الميدانى».

ويقولون: حنّاء.

وهى: البرنّاء.

(٥) قال الناسخ فى هامش [٢/ب]:

(حرف الخاء)

يقولون: ما أنت خلا.

إذا مدحوه بشىء، والمناسب أنه ليس خالياً عن الفضل.

ويقولون للعذرة: خرا.

وله أصل، قال المجدى:

خرى (كسمع) خراء وخرأة؛ و (بالكسر).

وخروة: سَلْح.

والاسم: الخرا (بالكسر).

وعلم إذ الاسم بالكسر لا بالفتح. انتهى».

(٦) قال الناسخ فى هامش [٢/ب]: «حرف السين: يقولون: سوبيا.

للشراب الذى يعمل فى الأعياد.

(٧) قال الناسخ فى هامش [٣/ب]:

«فصل الفاء

يقولون: الفراء.

يعنون: جمع فروة، وإنما هو جمع الفرا كجبل وسحاب: حمار الوحش.

وفى المثل: كل الصيد فى جوف الفرا.

أى: دونه».

(٨) قال الناسخ فى هامش [٣/ب]:

«فصل القاف:

يقولون: قاقا.

إذا داعبوا شخصاً، والقاقا أصوات الغربان؛ أى: غربان العراق.

والقيقى: كن برج بياض».

(٩) قال الناسخ فى هامش [٣/ب]:

«فصل الكاف:

يقولون: كشا.

لشىء من المأكول؛ قرين الخشكنان».

(١٠) يقول الناسخ فى هامش [٣/ب]:

«حرف الباء.

ويقول السيريون فى القهاوى: بَبْ.

يعنون به: كبير النصارى، فهل لذلك أصل؟

قال المجدى: أَبَبُ: الغلام السمين. انتهى».

(١١) قال الناسخ فى هامش [٣/ب]: «(حرف الجيم) يقولون: الجيب.

على ما يوضع فيه الدراهم بالجنب، وهو فى اللغة: طوق القميص، وعند طومه.

جمعه: جيوب، فكأن الذى يطلقون عليه الجيب اسم غير هذا».

(١٢) فى (ب): الجرآه.

(١٣) يقول الناسخ فى هامش [٥/أ]:

«حرف الراء: يقولون: أبيض مثل الحمامة الراعبيّة.

لم يذكر فى «القاموس» إلا قوله:

وراعبة: أرض منها الحمامة الراعبية.

ولم يذكر مناسبتها.

فائدة:

من هذا الباب: رهبوت خير من رحموت؛ أى: لأن تُرهب خير من أن من ترحم».

(١٤) فى (ب): الألة.

(١٥) يقول الناسخ فى هامش [٥/أ]:

«حرف الزاى:

يقولون للأير: زب.

وهو صحيح؛ قال فى «القاموس»:

الزب: الذكر، جمعه: أزبٌ، وأزباب.

ويقولون: مزراب.

لمجرى الماء.

قال فى «القاموس»:

المزراب: المرزاب؛ لأن المرزاب بالفارسى: حد الماء لأن المرز: الحد، وأب: الماء. ولكن لم يقل إنه معرب.

انتهى».

(١٦) يقول الناسخ فى هامش [٥/أ]:

حرف السين:

يقولون: فلان سيبويه زمانه.

وأصله: سيب، وويه؛ فهو مركب لأن سيب: التفاح، وويه: الرائحة.

ويقولون للشعر السبط: سبسب.

وهو لغة، قال فى «القاموس»:

تسبسب الماء: جَرْيَةً».

(١٧) سقط من (ب). ويقول الناسخ فى هامش [٥/ا]:

«فصل الشين:

يقولون: شقّلبه.

أى: غيره من حال إلى آخر».

(١٨) يقول الناسخ فى هامش [٥/ب]:

«ويقولون لبعض العرس ليلا: عَزَبٌ.

وله مناسبة لأن العزب - لغة - من لا أهل له، ولا يحرس - غالباً - إلا من كان كذلك.

وكذلك من لا زوجة له.

ولا يقال: أَعْزَب - أو قليل - جمعه: أعزاب.

وهى: عزبة، وعزب، والفعل كـ : نصر.

وتعزب: ترك النكاح.

ويقولون: عُطْرب.

يريدون: عديم الفطانة؛ كما يقولون: عكفش.

والذى فى «القاموس»:

العِطْرب (بالكسر): الحية الصغيرة».

(١٩) يقول الناسخ فى هامش [٦/أ]:

«ويقولون للجزار: قصّاب.

لأن القصب (بالضم): الظهر، جمعه: أقصاب.

الرّعد القاصب؛ أى: المُصوِّت.

والناس يقولون: الرعد القَاصِف.

ويقولون : طيب ومقارب.

وله أصل، قال فى «القاموس»:

شىء مقارب؛ أى: بين الجيد والردىء».

ويقولون فى مداعباتهم: قم وانخرص واكمد الأعادى يا غصن بان على قضيب.

وفيه التورية؛ لأن القضيب يطلق لغة على الذكر والغصن.

جمعه: قضبان.

إلا أن فيه إشكالا؛ لأن القضيب هو الغصن، فكان الأولى أن يقول: يا بدر تمّ على قضيب.

ويمكن الجواب بأن يقال: يصح على التجريد نحو: لقيت فى زيد أسد.

وفيه بعْدٌ».

(٢٠) سقط من (ب).

(٢١) فى (ا، ب) بيرون.

(٢٢) فى (ب): الاصنحركه.

(٢٣) فى (أ، ب): الدل.

تنـــويه

نظرًا لتقليل عدد صفحات هذا العدد من «القاهرة» لظروف خارجةعن إرادتنا، تأجل نشر الإبداعات الجيدة بالعامية المصرية، التى وصلتنا، إلى الأعداد القادمة .سيُفرد لـ «العامية» لغة للإبداع والدراسةحيزٌ أوسع على صفحات المجلة، وسنلتقى بإبداعات الكبار والواعدين سواءً بسواء: عبد الرحمن الأبنودى، سيد حجاب، مجدى نجيب، أحمدفؤاد نجم، زين العابدين فؤاد، نجيب شهاب الدين، محمد كشيك، إبراهيم عبد الفتاح، محمود الحلوانى، يسرى حسان، صادق شرشر، مجدى الجابرى، سعدنى السلامونى، مسعود شومان، سيد محمود، خالد إسماعيل، ضاحى عبد السلام، حسين أحمد، بهاء عواد، رجب الصاوى، طاهر البرنبالى وياسر شعبان.

حـول اللغـة المصـرية الحـديثـة

بين مسمى الفصحى ومسمى العامية

بيـومى قنـديـل



«خطأ شائع خير من صواب مهجور»
«لغوى قديم»

مقدمة :

فـنستطيع أن نصف المتعلم فى مصر ـ ولنصمت قليلا عن المثقف ـ بأنه الشخص الكامل أى ذاك الذى لا يستشعر منذ اللحظة التى يكمل فيها تعليمه أياً كانت درجته أى نقص مهما كان ضئيلا فى ذاته. فمتى تعلّم صار مصمتاً، لا يرى ولا يسمع إلا ما يؤكد ما حصله من أفكار وكوّنه من آراء وشكّله من وجهات نظر. ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى مناهج التعليم التى يتلقى خلالها علومه بل ومعارفه بصفة عامة. فهذه المناهج تقوم على تلقينه الصواب المطلق الذى لا يعرف الباطل إليه سبيلا، وتطلب إليه ألا يردد باستمرار إلا الأجوبة الصحيحة كى ينجح ويتأهل ويترقى أى أنها تقوده على درب الطمأنينة دون القلق والتسليم دون الشك واليقين دون الاحتمال. وهذه مناهج أخشى أن تقارب إلى هذا الحد أوذاك غسيل المخ Lavage de cerveau حيث ترّسخ فضيلة النقل والاتباع دون رذيلة الخلق والإبداع. ولكن التعليم الذى يستحق هذا الاسم يقوم على تربية ملكة التساؤل الدائم لدى المتعلم خلال مناهج تستند إلى أن أفضل جواب عن أى سؤال يأتى عبر طرح سؤال أعمق، وأن بنى الإنسان لم يعرفوا قضية ما إلا وكان لها ما يؤيدها (in) وما ينقضها (contra) فى الوقت نفسه، وأن البديهيات ليست سوى مسلّمات مؤقتة وقابلة أيضًا للتساؤل. ويمثل هذا التعليم يكون فى طوعنا أن نرسى على صعيد الثقافة قبل السياسة أسس الحوار والتعدد والتسامح، وهى الأسس التى لا يستطيع، بدونها، أى مجتمع أن ينمو أو يزدهر بل ولا حتى أن يستمر على قيد الحياة.

وتعد مقولة الفصحى والعامية التى تحاول وصف الوضع اللغوى فى مصر بمثابة إحدى البديهيات التى ترسّخها الثقافة السائدة التى تعرت عقولنا وتتشع فى وجداننا خلال التعليم بصفة رئيسية، وهى البديهية التى سنحاول وضعها فى هذا المقال القصير موضع التساؤل.

* * *

ساد علم المصريات Egyptology خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، اتجاه يميل إلى تصنيف اللغة المصرية القديمة بمراحلها ولمن شاء بخطوطها الثلاثة الرئيسية: الهيروغليفية والديموطيقية والقبطية، كإحدى اللغات السامية. وتجلّى هذا الاتجاه بصفة خاصة فى المدرسة الألمانية وبصفة أخص لدى عالم المصريات الكبير أدولف إيرمان. وانعكس هذا الاتجاه فى مصر بتبنى الرعيل الأول لأساتذة ودارسى هذا العلم لهذا الاتجاه وعلى رأسهم أحمد بدوى وسليم حسن وأحمد كمال وغيرهم. ولكن ألان جاردنر صاحب «النحو المصرى» الذى يعد عمدة اللغة المصرية القديمة كتب فى مقدمته لهذا المرجع الذى ظهرت طبعته الأولى فى بريطانيا فى عام ١٩٢٧ يقول:

[رغم هذه التشابهات (بين اللغة المصرية القديمة من جانب واللغتيْن الشقيقتيْن العربية والعبرية من جانب آخر) إلا أن اللغة المصرية تختلف عن جميع اللغات السامية أكثر كثيراً مما تختلف أى من هذه اللغات السامية، الواحدة عن الأخرى. ويتعيّن، على الأقل ريثما يقوم العلماء بتحديد العلاقة بين اللغة المصرية (القديمة) واللغات

الأفريقية بصورة أدق أن نصنف هذه اللغة المصرية (القديمة) كلغة مستقلة عن مجموعة اللغات السامية] (١) .

وشهد نصف القرن الأخير من قرننا الحالى إنجازات عميقة فى علاقة الفرع السامى أو الآسيوى ككل بالفرع الحامى أو الأفريقى من العائلة اللغوية المعروفة باسم الحامية - السامية أو الأفريقية - الآسيوية ومن الإنجازات التى أكدت وجهة النظر التى حدس بها فى عشرينيات القرن العالم البريطانى «جاردنر» باستقلال اللغة المصرية القديمة عن الفرع السامى/الآسيوى وانتمائها بشكل حاسم إلى الفرع الحامى/الأفريقى. يقول عالم المصريات المعروف «فيرنر فيسيكل» W.Vycichl فى مقدمة قاموسه الاشتقاقى للغة القبطية ص x تحت عنوان: «موقع اللغة المصرية (القديمة) فى العائلة الحامية – السامية :

(تشكل المصرية والقبطية واحدة من المجموعات اللغوية الأربع المسماة بالحامية التى يتكلمها الأفارقة فى أفريقيا. وهذه المجموعات الأربع تقابل اللغات السامية التى نشأت فى آسيا. والمجموعات الحامية هى:

١- المصرية والقبطية.

٢- البربرية.

٣- التشادية.

٤- الكوشية.

والمجموعات السامية الأكثر أهمية هى :

١- الأكادية (آشورية الشمال وبابلية الجنوب)

٢- العبرية (لغة التوراة)

٣- الآرامية (لغة يسوع المسيح)

٤- العربية (لغة القرآن المجيد)

٥- الأثيوبية (لغة «منليك» الابن الأسطورى للملك سليمان)

وتمثل المجموعات الحامية بصفة إجمالية نموذجاً أشد قدماً من المجموعات السامية. وقد حددنا الاختلافات التالية بين الفرعين الحامى والسامى :

١- تعرف اللغات الحامية الفعل الثنائى أى ذلك الذى يتكون من حرفين اثنين وحسب مثال:

(ك د) بمعنى «بنى»، فيما لا تعرف اللغات السامية بالمقابل سوى الفعل الذى يتكون من ثلاثة حروف فأكثر.

٢ - تكوّن الأفعال الثنائية فى اللغات الحامية صيغة التأكيد بتضعيف الحرف (الساكن) الأول. وهو الأمر الذى لا تعرفه اللغات السامية.

٣ - لا تعرف اللغات الحامية صيغة التسبيب causatif بالتضعيف وهى الصيغة الشائعة فى اللغات السامية فالعربية تقول «فرّح» و «ضعّف»، (أى سبّب الفرح والضعف على التوالى).

٤ - لا تعرف أى لغة من اللغات الحامية إعراب الأسماء بالمعنى الذى يعرفه النحو فى اللغات السامية فاللغة العربية (على سبيل المثال) تعمل حسب نسق من ثلاث حالات: الفاعل (الملكُ) المضاف (الملكِ) المفعول (الملكَ).

٥ - بناء اسم العدد فى المجموعات السامية مختلف عنه فى المجموعات الحامية. فالأعداد من ٣ إلى ١٠ تتوافق مع المعدود فى اللغة المصرية (القديمة) مثال:

(أى تسع قوارب) بينما نلاحظ أن اسم العدد يضاد المعدود؛ ففى اللغة العربية نجد «خمسة رجال» و «خمس نساء».

٦ - لا تعرف أى لغة حامية تكوين صيغة المبنى للمجهول باستخدام الحرف الصائت - u - (الضمة) قتل... قُتِل... إلخ(٢).

وقد بدأت هذه الإنجازات تسرى فى الآونة الأخيرة وتؤثر على أبحاثنا فى هذا المجال. يقول **عبد المنعم محمد الحسن الكارورى** فى بحث قصير باسم «العنصر السامى فى اللغة المصرية القديمة» [وإذا صح لى هنا أن أضع النتائج أمام المقدمات، فإننى لا أجد بداً من التعبير عن ميلى إلى اندراج المصرية القديمة فى عداد الحاميات لا الساميات](٣).

ولكن إذا كان الاتجاه القديم إلى إدراج اللغة المصرية القديمة فى الفرع السامى/الآسيوى من العائلة اللغوية المعروفة باسم الحامية - السامية قد أفسح المجال أو كاد أمام الاتجاه الحديث الذى يميل إلى اندراج المصرية القديمة فى عداد الحاميات، إلا أن الإصرار لدى جامعات الغرب على وصف اللغة المنطوقة فى مصر بأنها عامية اللغة العربية الفصحى لايزال فتياً مفعماً بالحيوية والتحفز، وهذا الأمر ينعكس بصورة خاصة على متعلميها وبصفة أخص على أكاديمييها، حتى صار بمثابة إحدى البديهيات كما أشرت فى صدر المقال.

وبادئ ذى بدء إذا قبلنا؛ على مضض؛ بسيادة لغة عربية واحدة كلغة للثقافة والتعليم فى المنطقة التى تمتد من الخليج إلى المحيط، فإننى أعتقد بأنه من المتعذر أن نقبل بأى حال من الأحوال بوجود سيادة لعامية واحدة فى هذه المنطقة إذ يلزمنا نشداننا للدقة العلمية أن نقول بوجود عاميات منطوقة كلغة للحديث وأداء المعاملات اليومية، وفى أحيان ليست نادرة كلغة للفنون القولية، أبرزها وأهمها هى «عامية المصريين» أو «العامية المصرية»، وهو الوصف الذى تجهد الثقافة السائدة فى مصر إلى تحاشيه ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، رغم أنه وصف أدق من الاكتفاء بوصفها «بالعامية» وحسب. لكنه فى الوقت نفسه ليس - فيما أرى - وصفاً علمياً دقيقاً. فلو كانت اللغة المنطوقة فى مصر عامية العربية الفصحى لأمكن للغويين أن يفسروا ظواهرها اللغوية كافة وسواء أكانت نحوية أو صرفية أو صوتية أو دلالية إما بالرجوع إلى إحدى لهجات اللغة العربية فى شبه الجزيرة العربية أو الاستئناس بقوانين التغير أو قل التطور التى تحكم صيرورة اللغة العربية. وهذا ما لم يستطعه أحد من هؤلاء اللغويين، وما كان فى قدرتهم، حتى الآن. والمحاولات التى بذلها البعض فى هذا الصدد لا تستحق الالتفات ولا تستأهل التعليق. وأسوق مثالا على ذلك بمحاولة تفسير الـ «ش» الأخيرة فى صيغة النفى فى العامية

المصرية بالعودة إلى «كشكشة ربيعة» أى نطق هذه القبيلة العربية للكاف الأخيرة «ش» منك/ منش وعليك/ عليش(٤). ولم يبق أمام لغويينا سوى الخيار الآخر أى الاستئناس بقوانين التغير، وهو الأمر الذى عجزوا عنه عجزاً مخيفاً تمثل فى أنهم لم يكتشفوا أى قانون من تلك القوانين حتى يستأنسوا بها فى فهم الظواهر اللغوية الجديدة بل ولم يحاولوا ذلك، واكتفوا فى هذا الصدد بدور «المصحح» الذى يرمى أى ظاهرة جديدة بالخطأ والانحراف واللحن إلى آخر مثل هذه الأحكام القيمية التى لا تثمر لا رطباً ولا صيصا.

إذ ماذا يفيد القول بأن اللغات الإسبانية والفرنسية والإيطالية انحرافات عن اللاتينية أو أن اللاتينية واليونانية والسلافية «لحون» بالنسبة للغة الهندية - الأوروبية الأصلية Proto Indo -European؟ وماذا يغنى أن يقول لغوى مصرى معاصر «اللحن... هو الخطأ فى اللغة! أصواتها أو نحوها أو صرفها أو معانى مفرداتها»؟(٥) وهل مهمة اللغوى أن يكتشف «الخطأ» أم يكتشف القانون الذى يحكم صيرورة التغير دون أن يحكم عليه بالخطأ وكفى الله المؤمنين شر القتال!

وأمضى إلى تضييق النطاق الذى يتناوله سؤالى على هذا النحو: لماذا تنفى «اللغة المصرية الحديثة» وفق اقتراحى الخاص خلال هذه البنية س + ص + س^2 مثال: ما أعرف ش؟ هل نجد الجواب الشافى بالرجوع إلى إحدى بنيات النفى فى أى لهجة من لهجات اللغة العربية فى شبه جزيرة العرب؟ هل يسعفنا قانون خاص من قوانين تغير هذه اللغة بتقديم الجواب ودع عنك الحكم القيمى الكسول بأنه لحن من لحون العامة؟.

تناول إبراهيم أنيس فى رسالته لنيل درجة الدكتوراه من جامعة لندن فى يونيو ١٩٤١ هذا السؤال ذاته وقل هذا الموضوع فى الفصل الخاص الذى حمل عنوان «النفى» على هذا النحو:

«فسر الباحثون باستمرار اللاحقة «ش» بأنها تحوير أو إدغام لكلمة «شىء» باللغة العربية الكلاسيكية. وقرر هؤلاء الباحثون أيضاً أن «موش» تركيب إذا فككناه لوجدناه مماثلا للتركيب الفرنسى ne.....pas.

ومضى البعض شوطاً أبعد فى تأييدهم لهذه الفرضية بأننا إذا ما استبدلنا بـ «ش» كلمة «شىء» فإن المعنى يظل أحياناً مستقيماً مفيداً».

ويضيف «أنيس»، وهذا فى رأى بيت القصيد فى هذا الصدد:

«إلا أن الحقائق التالية تلقى بظلال الشك على الفرضية المذكورة:

أ - اللاحقة «ش» لا تستخدم مطلقاً فى حالة الإثبات بينما يجوز استخدام كلمة «شىء» مثال: دا شىء مريع، بالمصرى، ويقابله باللغة العربية الكلاسيكية: هذا شىء مريع. وهكذا فإننا لا نستطيع أن نحوّل مثل هذه الجملة العربية الكلاسيكية «عمل شيئاً عظيماً» إلى لغتنا (المصرية) على هذا النحو: عمل ش عظيم.

ب - إذا أخذنا كلمة أخرى تتوازى فى المعنى مع كلمة «شىء» العربية مثل «شىء» أو «حاجة»، المصريين فإننا نستطيع استخدامهما فى حالة النفى بصورة مستقلة عن اللاحقة «ش» مثال: مايفهم شىء»، وما يعرف حاجة». وبناء عليه وفقاً للافتراض المعتاد فإن حالة النفى هذه تنطوى على كلمتين تعنيان المعنى نفسه.

جـ - عندما نستبدل فى غالب الأحيان باللاحقة «ش» أصلها المفترض «شىء» فإن الجملة المعنية لا تفيد معنى، بل ونجد أن الاستبدال خدش النحو كلاسيكياً كان أو حديثاً. ويكتسب الأمر وضوحاً أشد متى جاءت حالة النفى على هيئة جواب مرتبط أو احتوت فعلا لازما، مثال:

مايهمدش؟

مانتاش بردان؟

موش أخوك؟

موش أنت؟

د - يبدو أن اللاحقة «ش» داخلة فى علاقة دلالية وطيدة مع النفى. ولكى نوضح ذلك يجدر بنا أن نقارن بين هذين المثالين:

عملت لوشى حاجة؟

عملت لو حاجة؟

فالجملتان تنطويان على حالتىْ استفهام. ولكن الفرق الوحيد بينهما، فيما يتعلق بالتحويريات، يتمثل فى أن الأولى تضم اللاحقة «ش» ولكن الجواب المنتظر على الصيغة الأولى هو النفى على الأقل من جانب المتكلم فى حين أن الجواب المنتظر على الثانية قد يكون النفى وقد يكون الإثبات.

هـ - الافتراض الذى يذهب إلى أن اللاحقة «ش» ليست سوى إدغام أو اختصار للاسم «شىء» يقتضى أن يكون ورود «شىء» فى صيغة النفى مع «ما» شائعاً للغاية Very Frequent فى اللغة العربية الكلاسيكية. ولكننا لا نجد سوى ١٧ مثالا/ آية وحسب فى القرآن كله يحتوى على «شىء» فى صيغة النفى بالارتباط مع «ما» وهذا يوضح على الأقل أن ذلك التركيب المفترض للنفى لم يكن شائعاً بحال من الأحوال.

[وعدّد أنيس الآيات الواردة فى ١٢ سورة من سور القرآن المجيد. واكتفى هنا بالآية الأخيرة التى أوردها فى سورة «تبارك» وهى: «ما نزّل الله من شىء»، وذلك بطبيعة الحال لضيق المساحة وحده ودون أن يخل الاختصار بالمعنى المراد ب.ق].

[ويجدر بنا أن نلاحظ هنا أن الأفعال المنفية كافة فى الآيات المذكورة (كما أوردها أنيس كاملة ب.ق) متعدية. وبالإضافة إلى ذلك لم يحدث أن سبقت «ما» اللاحقة «شىء» كى ينتج عن اتصالهما «موش» كما يقول الافتراض. ولكن «شىء» فصلت فى الآيات القرآنية المذكورة كافة عن المسند، وسبقها باستمرار حرف الجر «من»].

وينتهى أنيس إلى القول: كل هذه النقط تسوّغ الافتراض (الآخر) بأن اللاحقة «ش» لا صلة لها على وجه الترجيح بالاسم «شىء» ولكن من أين جاءت هذه اللاحقة كما أسماها «أنيس» فى رسالته التى أشرف عليها بروفيسور جى. آر. نيرث وشاركه فى هذا الإشراف إيه. إسى تريتون؟

يمضى أنيس فى رسالته قائلا: (عند هذه النقطة نستطيع أن نطرح هذه الفرضية

حول أصل هذه اللاحقة «ش» وهى فرضية أرى أنها تصلح على الأقل كتفسير مناظر.

[ربما might وليس may] "يكون أصل هذه اللاحقة «ش» مرتبطا مع «ش» العبرية، وهذه بدورها مرتبطة بفعل ساميٍّ يعنى أن يكون)(٦).

[وهنا أرى أن أنيس يستحق عظيم الثناء إذ قادته الحقائق اللغوية خلال انتهاج منهج علمى صارم إلى النتيجة التى تقول إن «اللاحقة» ش لا صلة لها على وجه الترجيح بالاسم «شىء»، وهذا ما تجهله وتتجاهله الثقافة السائدة فى مصر فى الوقت الحاضر، وهذا الجهل والتجاهل هما اللذان يدفعان المتعلمين وخصوصاً كبارهم بل ولغوييهم على وجه أخص إلى «الإفتاء» باطمئنان يبعث على الحيرة بأن الـ «ش» هى تحريف أو تصحيف لـ «شىء». ولكن النتيجة التى خلص إليها أنيس فى رسالته بشأن هذه الظاهرة النحوية قادته؛ إلى جانب نتائج عديدة أخرى فى مجالات أخرى كالصوتيات والصرفيات إلى أن يقرر فى أول دراسة علمية موضوعية، نحّت العواطف جانباً، لما ادعوه باللغة المصريّة الحديثة إلى القول فى مقدمة الرسالة: (إن تلك التى يسميها الباحثون لهجة من لهجات العربية الكلاسيكية، وهى قد تكون كذلك فيما يتعلق بالألفاظ ولكن هذه «اللغة» ينبغى النظر إليها على المستوى النحوى والصوتى كلغة مستقلة تضم ذاتها لهجات عديدة، الأكثر سيادة بينها هى لهجة القاهرة. ص VIII](٧).

لكننى، مع ذلك، لم أستطع أن أملك نفسى من الدهش أمام هذا السؤال: كيف انتهى أنيس إلى أن اللاحقة «ش» المصرية «لا صلة لها على وجه الترجيح» بالاسم أو بكلمة «شىء» العربية؛ثم دار على عقبيه كى يبحث عن أصل هذه اللاحقة المصرية فى اللغة العبرية بصفة خاصة واللغات السامية بصفة عامة؟ ويزيد حجم الدهش كلما تذكر المرء أن اللغة العبرية لم يحالفها حظ العربية فى السيادة أو حتى الانتشار فى مصر حتى تؤثر فى «اللغة المصرية المستقلة» تأثيراً عميقاً أى على المستوى النحوى ذاته. حقّا اتصلت «اللغة المصرية المستقلة» حسب تعبير أنيس باللغة العبرية بشكل مباشر وبشكل غير مباشر عبر اللغة اليونانية القديمة، ولكنه اتصال محدود لا يؤدى إلا إلى تبادل أو استعارة بعض الألفاظ مثل كلمة «كفر» العبرية وعشرات الكلمات المصرية القديمة التى دخلت هذه العبرية. ولا يتبدد هذا الدهش إذا اكتشفنا أن السبب وراء اتجاه أنيس إلى البحثْ عن أصل «اللاحقة. ش» فى هذه اللغة السامية أو تلك راجع إلى تجاهل وأكاد أقول الجهل؛ الذى شارك فيه سيادته الباحثين الذين انتقدهم بقوة وبراعة عظيمتين؛ بالطبقة اللغوية التحتية Lin-guistic Substratum أى اللغة التى كانتْ سائدة فى مصر قبل وصول العربية/ السامية إليها من غرب آسيا. ولكن كيف قبل المشرفان الإنجليزيّان على الرسالة ألاّ يعرف التلميذ النجيب اللغة المصرية القديمة فى أى مرحلة من مراحل تطورها، تلك اللغة التى تشكل الطبقة التحتية التى هبطت عليها من علٍ لغة وافدة؟ أمام هذا السؤال لا أجد سوى احتمالين لا ثالث فى ظنى لهما: إما أن جامعة لندن كانت «تجهل» هى الأخرى مدى تأثير الطبقات اللغوية التحتية، وبينها الغالية التى كانت سائدة فى الجزيرة البريطانية قبل وصول الأنجلو- ساكسونية على اللغات الوافدة وإما أنها «تتجاهل» ذلك أى «تسيّس» العلم. كيف؟ تهدد محاولة الإجابة بالخروج عن دائرة اللغويات. وفى سائر الأحوال أرى أنه من المتعذر تفسير ظاهرة النفى فيما أدعوه باللغة المصرية الحديثة ويدعوه الآخرون بما شاءوا من أسماء عامية/ لهجة انحراف/ تحريف/ تصحيف إلخ دون الرجوع إلى اللغة المصرية القديمة بصفتها إحدى اللغات الحامية، تلك التى كانت تشكل طبقة تحتية سائدة فى مصر، وظلت كذلك حتى القرن الخامس عشر الميلادى كما يذهب البعض(٨) والسابع عشر كما يقول آخرون(٩). ففى المرحلة القبطية التى تعد أقرب مثالا كان النفى يجرى على هذا النحو:

س٢	ص	ص
ⲁⲛ ش	ⲥⲟⲟⲩⲛ اعرف	ⲛ̀ ما
ⲁⲛ ش	ⲥϩⲁⲓ اكتب	ⲛ̀ ما
ⲁⲛ ش	ⲱϣ أقرا	ⲛ̀ ما

وذلك فى مقابل البنية العربية فى مجال النفى التى تجرى على هذا النحو:

س	ص
ما	أعرف
ما	أكتب
لا	أقرأ

وهكذا يتضح أن البنية النحوية القبطية فى النفى مختلفة عن نظيرتها العربية ومماثلة للبنية النحوية فى اللغة المصرية الحديثة. ولعل هذا هو الذى سوّغ لى إلى جانب تشابهات أخرى عديدة بين المصرية الحديثة والقبطية القديمة إلى الافتراض بأنهما مرحلتان فى تغير أو تطور لغة واحدة، تختلف إلى هذا الحد أو ذاك عن بنات العمومة أى اللغات السامية فى العائلة الحامية ـ السامية وتتشابه إلى هذا الحد أو ذاك مع العاميات أو اللهجات التونسية والجزائرية والمغربية أى تلك العاميات التى شكّلت إحدى اللغات الحامية (البربرية) طبقتها التحتية. ولننصت فى هذا الصدد للشاعر التونسى «البرغوثى» يقول فى دور من نوع «بورجيلة»:

روفى روفى.

يافطمة ماتغرقيشى شقوفى

ومعناه بالمصرى:

حِنّى حِنّى؛

يافطمة ماتغرقى شِ المراكب بتاعتى.

وغنى عن الذكر أن العلميات أو اللهجات التى قامت اللغات السامية كأصول لها لا تعرف مثل هذا النوع من النفى.

غير أن الأمر من جانبى ليس أمر خصام مع اللغات السامية سواء أكانت العربية أو العبرية أو سواهما. ولكن الأمر أمر استقلال ـ أراه رأىَ العين ويفرض علىَّ ضميرى ألا أنكره ـ للغة المصرية الحديثة كلغة حامية أى أفريقية دون انفصال عن اللغات السامية وخصوصاً العربية بطبيعة الحال. فلقد أثّرت العربية تأثيراً كبيراً؛ كان فى جانب منه تغييراً بل وتطويراً لبعض سماتها النحوية

والصرفية والصوتية والدلالية. وعلى سبيل المثال لا الحصر، أذهبت أداة التعريف العربية العامة «ال» التى توازى The فى الإنجليزية التصريف بشكل كامل أى جرّدت إلى الحد الأقصى أدوات التعريف القبطية الثلاث ttl للمذكر و«ز» للمؤنث و«ن» للجمع بنوعيه. التى توازى لسبب أو لآخر أدوات التعريف فى الفرنسية le,la,les وأصبح فى مقدورنا أن نقول الـ «سيّد» الـ «سيّدة» الـ «أسيّاد» والـ «سيّدات» عوضًا عن TII/ NHB - T/ NHB - NI NHB وأعود فألخص فرضيتى على هذا النحو:

اللغة المنطوقة فى مصر أى لغة الحديث اليومى هى امتداد طبيعى للغة المصرية القديمة بمراحلها الثلاث الرئيسية الهيروغليفية والديموطيقية والقبطية وبهذه الصفة يجوز لنا أن ندعوها باللغة المصرية الحديثة أى المرحلة الرابعة فى تطور لغة المصريين. وهذه اللغة مستقلة على المستوى النحوى والصرفى والصوتى، وفى أحيان كثيرة الدلالى عن سائر اللغات السامية وخصوصًا العربية والعبرية وإن لم تكن منفصلة كلغة حامية أى أفريقية عن هذه اللغات وخصوصًا فى الجانب الدلالى أى استعارة المفردات(١٠) وتحوير معانيها. ▪

هوامش ومراجع

(١) The Egyptian Grammar. Sir Allan Gardiner .p. 3

(٢) Dictionnainre Etymologique de la langue copte. Werner Vycichl PP.x Peeters 1983.

(٣) العنصر السامى فى اللغة المصرية القديمة. عبد المنعم محمد حسن الكارورى. المجلة العربية للدراسات اللغوية مج ٢ - ع ٢ - يونيو ١٩٨٢ عن معهد الخرطوم الدولى للغة العربية.

(٤) العامية فى ثياب الفصحى»، سليمان محمد سليمان. أستاذ اللغة العربية بالمعلمين العليا. والكتاب عبارة عن بحث تقدم به صاحبه لمسابقة مجمع اللغة العربية بالقاهرة عام ١٩٥٠ - ١٩٥١ وأجازه المجمع.

(٥) لحن العامة فى ضوء الدراسات اللغوية الحديثة عام ١٩٦٧ ص ١٩.

(٦) The Grammatical characteristics of the spoken Arabic of Egypt Thesis Presented Foor the Degree of ph.d.

مخطوطة مضروبة على الآلة الكاتبة.

(٧) المرجع السابق.

(٨) Introduction to Sahidic Coptic. Thomas Lambdin Mercer University Press 1983. p. Ix.

(٩) المرجع فى قواعد اللغة القبطية. جمعية مينا العجايبى بالاسكندرية ١٩٦٩ ص ٣١.

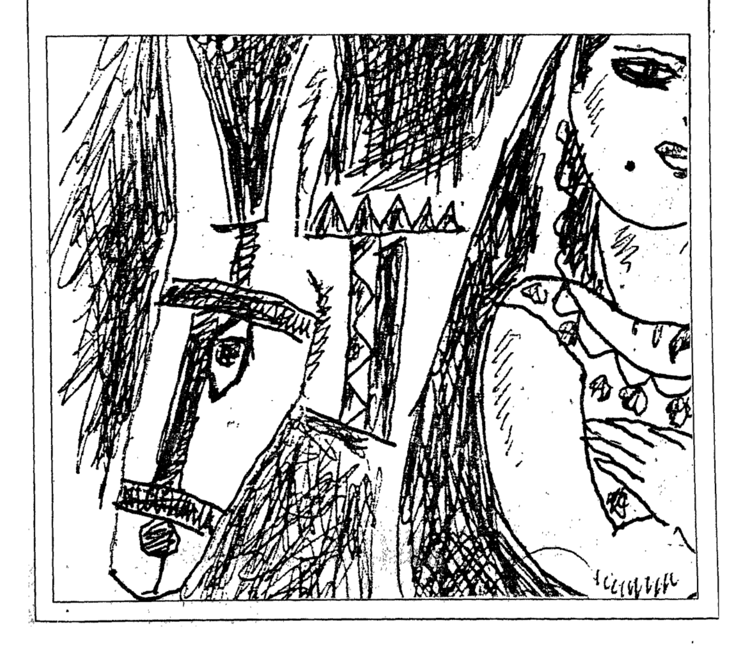
(١٠) راجع «حاضر الثقافة فى مصر» للباحث لمزيد من التفصيل.





لوحة نسجية للفنان ملقاني

هز القحوف



فى شــرح قــصــيــدة الشــيخ أبى شـــادوف

تقـــديــم

يســـرى العـــزب

منذ قـرن من الزمـان كـان هذا الكتاب الشعبى مطبوعاً ومنشوراً بين المصريين، كتبه واحد من أجلاء الشيوخ فى الأزهر الشـريف، هو كـمـا يقـول فى ديباجته «العبد الفقير إلى الله تعالى يوسف ابن مـحـمـد بن عـبـد الجـواد بن خـضـر الشربينى، وهو كما ورد على غلاف طبعته الأولى الموصوف بلقب «العلامة الشيخ».

وهز القحوف - قبل قراءة الكتاب - معناه هز الرءوس فكلمة (قحف) تعلى فى الريف ما بين أعلى الرأس وعلى نهاية الرقبة بين الكتفين وهو ما يعرف بـ (القفا) قيل فى الكتاب كلام كثير، ولم يقل عنه كلام مفيد حتى يومنا هذا، ربما لأن طريقة طباعته أدت إلى عسر قراءته فكلامه مصبوب صبا (بلا فـواصل أو عـلامـات ترقـيـم أو أوائل فقرات) بحيث يتداخل فيه الشعر والنثر، ويأتى ترتيب أبيات الشعر متصلا مثلما نرى فى جمل النثر، ولذا فإنه يحتاج إلى صبر طويل مثل غيره من الكتب القديمة التى طبعت حينما طبع كتابنا فى المطبعة الأميرية سنة (١٣٠٨ هـ). تعود أهمية (هز القحوف) إلى كونه أول وثيقة أدبية تؤكد على بكارة المذهب الواقعى فى مصر حيث نرى الواقع المصرى الشعبى فى الريف بشكل دقيق وواضح حيث تعلو نبرة السخرية من الواقع الأليم الذى كان يعيشه فلاحونا فى القرن الماضى، تعلو إلى درجة المبالغة فتحول النص من أوله إلى آخره (والكتاب جزءان) إلى نص كاريكاتورى بديع.

ففى أسلوبه مفارقة متعددة المستويات والدرجات تبدأ من استخدام الكاتب لبعض العبارات الفصيحة (المتقعرة) مع بعض العبارات الشعبية (المغرِقة فى شعبيتها). وتمضى باسـتـخـدام العـامـى والفـصـيـح (الملحون) معاً فى سياق واحد لا تفاوت بين وحداته وباستخدام الشعر تارة بالفصحى وتارة بالعامية وباستخدام جيد للمواقف حيث يرد الجليل والتافه معا فى وحدة لا تنفصم عراها.

وفى الأسلوب نرى مـعـارضـة قـوية لأسلوب الكتابة الأزهرية القديمة فى كتب العروض والنحو والفقه والأدب جميعها حيث يبدأ المؤلف بحمد الله ثم يعرض لمسائل كتابه ثم يقدم متنه - إن كان الكتاب شرحاً لكتاب قديم - ثم يلى المتن بالشرح وهذه هى الطريقة التى درج عليها السابقون من الشيوخ لأنها تساعد التلاميذ على الحفظ - حيث كان التعليم تلقيناً - هنا وبهذه المعارضة يفجر الشيخ يوسف الشربينى أول ثورة على هذا النظام التربوى العقيم بمعارضته وتقديم مثله فى كتاب يقول هو نفسه عنه «أصرّح فيه ببعض نكيتات هزلية وحكم هبالية، على سبيل المجون والخلاعة والديدبة والصفاعة حتى يشتهر هذا القصيد من دمياط إلى الصعيد، وأرجو ألا يخلو منه إقليم ولا بلد من بلاد العبيد».

هو إذن كتاب شعبى قصد به صاحبه إيقاظ الناس على حقيقة الواقع القاسى الذى يعيشونه وربما يرتضونه، هو دعوة إلى الثورة الاجتماعية وهو بالضرورة موقف وطنى شريف لمثقف مصرى شريف عمل على إشاعة النور إلى أبعد مكان فى أرض مصر.

نكت . وفكاهة . وأدب

(المعروف بهز القحوف)

فى شرح

قصيد أبى شادوف

للعلامة الشيخ يوسف بن محمد بن

عبد الجواد بن خضر الشربينى

طبعت هذه النسخة بعد مراجعتها وتصحيحها على النسخة

«المطبوعة بالطبعة الأميرية سنة ١٣٠٨»

يباع بالمكتبة المحمودية

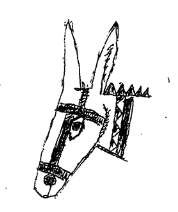
«لصاحبها ومديرها: محمود على صبيح»

«الكائن مركزها بميدان الجامع الازهر الشريف بمصر»

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذى شرف نوع الانسان * بنطق اللسان وخصه بعموم الفضل والامتنان * وهياه لادراك حقائق المعرفة والبيان * وتوّجه بتاج الكرامة والبراعة والاتقان * وجعل الطبائع مختلفة والاخلاق متباينة على ممر الازمان * وميز صاحب الذوق السليم بلطافة الذات وحلاوة اللسان * وخص أضداده بسوء الخلق وكثافة الطبع كعوام الريف أراذل الجدران * والصلاة والسلام على سيدنا محمد المبعوث من أفضل جرثومة العرب من عدنان المخصوص بجوامع الكلم ولوامع التبيان * وعلى آله وأصحابه الذين جعلهم الله لاقتطاف جواهر العلم أفنان * صلاة وسلاما دائمين متلازمين فى كل وقت وأوان «وبعد» فيقول العبد الفقير إلى الله تعالى يوسف بن محمد بن عبد الجواد بن خضر الشربينى كان الله له ورحم سلفه إن مما مر على من نظم شعر الأرياف * الموصوف بكثافة اللفظ بلا خلاف * المشابه فى رصه لطين الجوالس * وجرى ذكره فى بعض المجالس * قصيد أبى شادوف المحاكى لبعر الخروف أو طين الجروف فوجدته قصيدا ياله من قصيد كأنه عمل من حديد أو رص من قحوف الجريد فلمس منى من لا تسعنى مخالفته ولا يمكننى إلا طاعته أن أضع عليه شرحا كريش الفراخ أو غبار العفاش وزوابع السباخ يحل ألفاظه السخيمه ويبين معانيه الذميمه ويكشف القناع عن وجه لغاته الفشرويه ومصادره الفشكليه ومعانيه الركيكة ومبانيه الدكيكه ومقاصده العبيطه وألفاظه الحويطه وأن أتمه بحكايات غريبه ومسائل هبالية عجيبه وأن أتحفه بشرح لغات الأرياف التى هى فى معنى ضراط النمل بلا خلاف وأشعارهم المغترفة من بحر التخابيط اشتقاق بعض كلماتها التى هى فى الصفات تشبه الشراميط ووقائع وقعت لبعضهم باتفاق فى القاهرة ومصر وثغر بولاق وذكر فقهائهم الجهال وعلمهم الذى يشبه ماء النخال وفقرائهم الأجلاف وأحوال الأوباش منهم والأطراف وذكر نسائهم عند الهراش وملاعبتهن فى الفراش التى هى شبيه نط القرود أو بربرة الهنود وأن أورد بول كلام المتن بمعنى إذا ذقته أيها السامع يحكى طعم البول وإذا اقتطفت من

هز القحوف



يانع ثمار لفظه أيها الناظر فكأنك قد قطفت زبل الغول وإذا نظرت إلى أشعاره فكأنها رص القلقيل وإذا تأملت عفاشة كلامه فكأنك تلوك زبل الخيل وأن أصرح فيه ببعض نكيتات هزلية وحكم هبالية على سبيل المجون والخلاعه والدبدبة والصقاعه حتى يشتهر شرح هذا القصيد من دمياط إلى الصعيد وأرجو أن لا يخلو منه إقليم بل ولا بلد من بلاد العبيد وقل أن يخلو سامعه من تواتر الألفاظ التى كالولاش وربما اعترى قارئه ضرب من الطراش فهو إن مر على المسامع يمر كالريح وإن مسه الطبع كالمرض الصحيح كما قال الشاعر الفصيح الملتقط شعره من الدر الوضيح.

إذا حققت أن اللفظ صوت

وأن الصوت معنى يافصيح

فحقق أن تاليفى كلام

تلذ به المسامع وهو ريح

(وفى المثل) فى البحر سمك يفسى نار قالوا كان الماء يطفيه قال هذا كلام اسمعه وإلا خليه ولا بأس بوصف هذا الشرح بأبيات كأنها بول البنات فأقول:

كتاب قد حوى فن الولاش * كتاب قد أتى مثل الفراش * كتاب فيه أوراق وحبر

وقول صادق مع قول لاش * وفيه ياأخى من كل معنى * إذا ماذقته طعم العفاش

وألفاظ به تحكى لبول * عليها رونق مثل العماش * وفيه مسائل جازت هبالا

عليها سابل مثل القماش * وفيه النظم شبه الطوب رصا * وفيه مسائل جاءت بلاش.

إذا طالعته حقا وصدقا * فلاتأمن سريعا من طراش.

وكل هذا لمناسبة ألفاظ القصيد وحل معانيه التى تحكى قحوف الجريد فالشارح لا يخرج عن كلام الماتن كما هو عادة القاطن فى هذا الفن والطاعن فيأله من شرح لو وضع على الجبل لتدكدك ولونقش على عامود الصوارى لتحرك ولو مس به حجر لتشطر ولو ألقى فى اليم لتكدر فهو جدير بأن يرقم بول الجحوش على جدران الكنائس وحقيق بأن يسطر على بيوت الأخلية ببول العرائس وأن يلقى على رؤس المزابل وأحق بأن يرقم على جدران المكاسل فهو شرح عديم النظير فى الكثافة لكونه فى معنى أوصاف الريافه وليس له شبيه فى الثقاله لكونه فى وصف ذوى الرذاله (واعلم) أن كل شرح لابد له من اسم يناسبه وعلم عليه يقار به وقد سميت هذا الشرح (هز القحوف) بشرح قصيد أبى شادوف وأطلب من القريحة الفاسده والفكرة الكاسده الإعانة على كلام أعرفه من بنات الأفكار وأسطره فى الأوراق من فشار وأن يكون من بحر الخرافات والأمور الهباليات والخلاعة والمجون وشيء يحاكى كلام ابن سودون فقد يلتذ السامع بكلام فيه الضحك والخلاعة ولا يميل إلى قول فيه البلاغة والبراعة لأن النفوس الآن متشوقة إلى شيء يسليها من الهموم ويزيل عنها وارد الغموم (وفى هذا المعنى شعر).

ففى مذهبى أن الخلاعة راحة

تسلى هموم الشخص عند انقباضه

وزماننا هذا لا يعيش فيه إلا من عنده طرف من التمسخر والخلاعة والدبدبة والصقاعه ولهذا قال الشاعر:

مات من عاش بالفصاحة جوعا

وحظى من يقود أو يتمسخر

وقد تساق الأرزاق لمن لا يدرك الخط فى الأوراق ويحرم صاحب البلاغة ولا يجد من القوت بلاغه ولهذا قال الشاعر:

رزق التيوس يجيئها بسهولة

وذوو الفصاحة رزقهم مسجون

إن كان حرمانى لاجل فصاحتى

امدن على من التيوس أكون

وقال البوصيرى الأديب رحمه الله تعالى مواليا:

رب الفصاحة عظيم الذوق يقف أبلم

والابلم التيس مصدر ومتعظم

يارب ان كان حرمانى كما تعلم

امدن على أكون تيس ابن تيس أبلم

وقال ابن الراوندى:

ياقاسم الرزق كم ضاقت بى القسم

ما أنت متهم قل لى من اتهم

تعطى اليهود قناطيرا مقنطرة

من اللجين ورجلى مالها قدم

أعطيتنى حكما لم تعطنى ورقا

قل لى بلا ورق ما تنفع الحكم

فالشخص يكون مع زمانه بحسب حاله ويدارى وقته بما يناسب لاحواله ويكون حذرا من دهره وصولته ويرقص للقرد فى دولته ويعاشر الناس على قدر أحوالهم ويدور معهم وينسج على منوالهم ويندرج فى مدارج خلاعاتهم ويظهر فى مظاهر براعاتهم كما قال بعضهم:

ودارهم مادمت فى دارهم

وحيهم مادامت فى حيهم

وأحسن العشرة مع بعضهم

يعينك البعض على كلهم

نكت . وفكاهة . وأدب

(المعروف بهز القحوف)

في شرح

: قصيد أبي شادوف :

للعلامة الشيخ يوسف بن محمد بن

عبد الجواد بن خضر الشربينى

طبعت هذه النسخة بعد مراجعتها وتصحيحها على النسخة

﴿ المطبوعة بالمطبعه الاميرية سنة ١٣٠٨ ﴾

يباع بالمكتبة المحموديه

﴿ لصاحبها ومديرها : محمود علي صبيح ﴾

﴿ الكائن مركزها بميدان الجامع الازهر الشريف بمصر ﴾

وقيل إن بعض الملوك مات إمامه فقال لوزيره وخواص دولته انظروا لنا إماما يكون ورعا زاهدا فيه لين وهدءة نفس فاجتمع رأيهم على رجل بالمدينة فيه هذه الأوصاف إلا أنه فقير الحال فقال الملك على به فلما حضر بين يديه أكرمه وعظمه وأعلى منزلته وصيره أرقى من وزرائه وأجرى عليه النعم فلما رأى نفسه فى هذه الحالة تعاظم على أبناء جنسه واحتقرهم وترك مداراة الناس ولم يعتبرهم واحتقر أرباب الدولة فاتفق رأيهم على مكيدة يهلكونه بها فلما كان يوم الجمعة وأراد الملك أن يصلى فى بعض المساجد أرسل السجادة ففرشت له فى ذلك المسجد فدخل وجلس عليها هو وذلك الإمام وكان اتفاقهم على ذلك أنهم اصطنعوا صورة صليب صغير من الذهب والجوهر وأعطوه لرجل من خواص الملك ممن يكتم السر وجعلوا له جعلا وقالوا له ضعه تحت جبهة الإمام بحيث إنه لا يشعر بك أحد ففعل ذلك، فلما فرغ الناس من صلاة الجمعة وأراد الملك الانصراف أخذ الفراش السجادة فرأى الصليب فعرضه على الملك فأنكره وقال لأرباب دولته ماهذا الأمر فإنه قد رؤى هذا الصليب تحت جبهة الإمام فقالوا له هذا كافر ومستتر علينا فغضب الملك وأمر بقتله فلما مرت جنازته أنشد بعضهم يقول:

كان والله تقيا صالحا

منصفا عدلا وما قط اتهم

فأجابه آخر يقول:

كان لا يدرى مداراة الورى

ومداراة الورى أمر مهم

فالسلامة فى مداراة الناس وحسن الانطباع معهم بلطف الإيناس وأن يكون الشخص متنقلا فى أطوارهم دائرا تحت فلك أدوارهم كما صرحت بذلك فى بعض الأبيات:

فطورا ترانى عالما ومدرسا

وطورا ترانى فاسقا فلفوسا

وطورا ترانى فى المزامر عاكفا

وطورا ترانى سيدا ورئيسا

مظاهر أنس إن تحققت سرها

تريك بدورا أقبلت وشموسا

ولنشرع الآن فيما وعدنا ومازمرنا به ورقصنا والشخص يغلب عليه علمه وفنه والزامر لا يخبى ذقنه وقبل الخوض فى بحر هذا الكلام والمشابهة له من جنس النظام نذكر ما وقع لعوام بعض أهل الريف ووصف طبعهم الكثيف وأخلاقهم الرذيلة وذواتهم الهبيلة وأسمائهم المقلبة وقحوفهم المشقلبة وقمصانهم المشرمطة وأشعارهم المخلبطة ونسائهم المزعجات وما لهم من الدواهى والبليات (فنقول) أما سوء أخلاقهم وقلة لطافتهم فمن كثرة معاشرتهم للبهائم والأبقار وملازمتهم لشيل الطين والعفار وعدم اكتراثم بأهل اللطافه وامتزاجهم باهل الكثافة كأنهم خلقوا من طينة البهائم كما قال ذلك الناظم:

لا تصحب الفلاح لو أنه

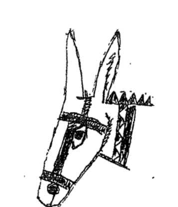
نافجة أرياحها صاعده

ثيرانهم قد أخبرت عنهم

بأنهم من طينة واحده

فهم لا يخرجون من طور القحافة لملازمتهم المحراث والجرافه وهز قحوفهم حول الأجران وطردهم فى الملق والغيطان ودورانهم حول الزرع ونطهم فى الحصيدة والقلع وغطوسهم فى الجلة والطين وعدم اكتراثهم بالصلاة والدين إذ منهم لا يعرف غير الحزام والنبوت والنلز والبنتوت والساقية والفرقله وشيل الطين والجله والعياط والغاره والطبله والزماره والحدوة خلف قفاه ومزراقة وهز رداه وحزامه الليف والتبن والشديف وخلقته المشرمطه وصورته المخلبطه وطرنوشه الدنس وزره الغلس وطرده للغارات والدواهى والبليات ومشيه حافى فى الحر والحلافى وعياطه فى الظلام يالسعد أو يالحرام فتجتمع عليه اللموم ويقع منهم على البلاد الهجوم يهم سعد أو حرام ويخرج إليهم الآخرون بالتمام فيقع بينهم الحرب والعناد وتخرب بسببهم البلاد وتقطع الطريق على العدو والصديق ويترتب على ذلك المفاسد وتمتنع عن بلادهم الفوائد وكل هذا من قلة عقلهم وكثرة جهلهم وسوء أخلاقهم وعدم اتفاقهم إذ كلهم فى الظاهر مسلمون والقتل عندهم مثل الديون وأيضاً عندهم قلة الوفا وعدم الأنس والصفا لا يؤدون القرض ولا يعرفون السنة من الفرض

هـــز القـــحـــوف



إن عاملتهم أكلوك وإن نصحتهم أبغضوك وإن أقمت لهم الشرع رفضوك وإن ألنت لهم الجانب مقتوك العالم عندهم حقير والظالم عندهم كبير أمورهم معاند وليس عندهم فوائد عندهم قابض المال أعز من العمّ والخال سود الوجوه إذا رأوا معروفا انكروه كما قال الشاعر فى المعنى:

أهل الفلاحة لا تكرمهم أبدا

فإن إكرامهم فى عقبه ندم

يبدوا الصياح بلا ضرب ولا ألم

سود الوجود إذا لم يظلموا ظلموا

إذا أقاموا أفراح لا تكون إلا بالعياط والصراخ والصياح وشدة الاضطراب والكرب وربما وقع فيها البطح والضرب وشاهدنا كثيراً من أفراحهم وما يقع فيها من عدم نجاحهم وستأتى كيفية أفراحهم وأعراسهم وعدم ذوقهم مع جلاسهم وأما إكرامهم للضيوف فهو هز الأردية والقحوف والجلوس على المساطب ونفش اللحى والشوارب وإن حصل منهم الكرم بالاضطرار يكون العدس والبيسار والكشك الحامض بالفول أو نوع من المدمس والبقول ولو مكث الشخص منهم مدة فى مصر ودمياط لم يكتسب من اللطافة قيراط وبعض أكابرهم المشار إليه والمعول فى الأمور عليه إذا طلع مصر لمقابلة الأمير أو قضاء حاجة من الوزير ترى عليه لبس محبوب ومع ذلك يمشى حافى بلا مركوب وأمورهم ليس لها انضباط وأحوالهم شياط وعياط وودهم عند الأسحار التفكر فى الغنم والأبقار وتسبيحهم فى الظلام هات النبوت والحزام وحط العلف وهات الكلف قال الشاعر فى المعنى:

لا تسكن الأرياف إن رمت العلا

إن المذلة فى القرى ميراث

تسبيحهم هات العلف حط الكلف

علق لثورك جاءك المحراث

لا يرحمون صغيرا ولا يوقرون كبيرا عوراتهم عند الاستنجاء على الفساقى مكشوفة وثيابهم بالنجاسة محفوفة يجتمعون لحساب المال فى المساجد وليس فيهم راكع ولا ساجد أولادهم دائما عريانين وتراهم فى صورة المجانين الرحمة فيهم قليلة والرأفة متروكة ذليلة كما أنه يكتب لطرد النمل بلا مرا ارحل أيها النمل كما رحلت الرحمة من قلوب شيوخ القرى ومن وصايا الإمام مالك للإمام الشافعى رضى الله عنهما لا تسكن القرى فيضيع علمك وجاهك وقال سيدى عبد الوهاب الشعرانى رحمه الله تعالى لبعض تلامذته عليك بسكنى المدن فإن المقت إذا نزل فى بلاد الريف طوفانا يكون فى المدر كخلخال الرجل قلت وإذا صحفت لفظة ريف مع قلب حروفها كانت قبر فالساكن فى الريف معدوم اللذات لأنه دائما فى انقباض وطر وجرى وكر وفر وحبس وضرب ولعن وسب وهوان وشجار وشيل تراب وحفر آبار وخروج للعونة على جهة السخره وتعب شديد بلا أجره وإذا كان ذو فضل ضاع فضله أو ذو عقل ذهب عقله أو «ذو» مال أغروا عليه الحكام أو «ذو» تجارة نهبوه فى الظلام فالحق عندهم مضاع والباطل عندهم مذاع وحكم الله ليس له اندفاع * ولنذكر طرفا يسيرا من اسمائهم وما يكلون به فنقول (أما أسماؤهم) فإنها كأسماء العفاريت أو رقع الشلاتيت فيسمو جليجل وجليجل وعفر ودعموم وزعيط ومعيط وقسيط وشلاطه ولهاطه وشقليط ومقليط وصفار وبهوار وجعمار وعمران وشعوان وسملوت وبرغوت والعفش والنبش وكسبر وقفندر وجنين وبنين ومحمد بكسر الميم والحاء المهملة ومحمدين بكسرهما أيضا وغير ذلك من الأسماء وإن كانت لا تعلل فإن أسماءهم هذه تشبه التلقيب وقد يسموا بالفال كما اتفق أن رجلا ولد له غلام فسمع رجلا آخر يقول ياأعمش العين فقال نسميه عموش

فيسمى بذلك واتفق أن رجلا ولدت زوجته أنثى فسمع رجلا يقول لآخر هات الزبل فقال لأمها نسميها زبيله.فسميت بذلك وزبيلة تصغير زبلة وزبلة فيها معنيان كونها واحدة الزبل وكونها مشتقة من الزبالة والزبلة على وزن عجلة أوفجلة أو نملة أو قملة وقال بعضهم فى هذا المعنى:

وورن زبلة لديهم عجله

ونملة ورملة وفجله

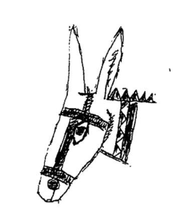
وقد ذكرت بالتسمية بهذا الفال ما يقرب من هذا المعنى وهو ما حكى بعضهم أن زوجته ولدت غلاما فسمع رجلا يقول لآخر دم الحس قفاك فسماه بذلك ثم ولد له ولد ثان فسمع رجلا يقول لآخر شاريك فى الخرا فسماه بذلك ثم إن دمّ الحس قفاك كبر وانتشى وكذلك شاريك فى الخرا بلغ من العمر عشرين سنه فأرسلهما والدهما إلى الكتاب فقرأ دم الحس قفاك القرآن وبرع فيه وكذلك شاريك فى الخرا بلغ منزلة عظيمة فاتفق فى يوم من الأيام أن دم الحس قفاك قال لأخيه شاريك فى الخرا قصدنا يأأخى الذهاب لبحر النيل نسبح فيه فقال شاريك فى الخرا مليح السمع والطاعة فتوجه دم الحس قفاك هو وأخوه شاريك فى الخرا إلى أن أشرفا على بحر النيل ونزل فيه وكان دم الحس قفاك ماهراً فى العوم وأخوه شاريك فى الخرا عومه قليل فسبق دم الحس قفاك أخاه شاريك فى الخرا فتضايق شاريك فى الخرا واشتد به الأمر وأشرف على الغرق فالتفت إليه دم الحس قفاك فرأى شاريك فى الخرا فى شدة عظيمة فأقبل عليه ووضع يده تحت إبطه وأسنده على ظهره ولم يزل يتلطف به حتى أوصله إلى البر فلولا أن دم الحس قفاك سبق وإلا كان شاريك فى الخرا غرق (ومر) رجل فرأى ولدا يضرب أباه ويسخر به ويسبه فقال ياغلام إن لأبيك عليك حقا (أن لا) تنهره ولا تؤذيه وأن تحسن الأدب معه ولو كان كافرا فقال له ياسيدى وأنا لآخر عليه حق فقال له وما حقك عليه فقال له أن يحسن اسمى ويعلمنى القرآن وأن يرشدنى إلى أحسن الصنائع وهذا سمانى دبوس وعلمنى لسان المجوس وصيرنى بين الناس خلبوس أفلا أضربه وأسخر وأسبه فقال له بل صكه بالنعال فإنه مستحق لأقبح الفعال (ومر رجل) على سيدنا عمر بن الخطاب رضى الله تعالى عنه فقال له ما اسمك فقال تنور قال وأمك قال شرارة قال وأبوك قال لهب قال وفى أى واد أنت قال وادى النار فقال له رضى الله تعالى عنه اذهب إلى واديك فإن أهلك قد احترقوا فلما مضى الرجل رأى الأمر كما ذكره رضى الله تعالى عنه (والأسماء) تدل على لطافة المسمى أو على كثافته وفى كلام أهل العلم والتأديب كل أحد له من اسمه نصيب (وأما كناهم) فأبو شعره وأبو سعره وأبو عفره وأبو دعموم وأبو شادوف وأبو جاروف وأبو مشكاح وأبو رماح وأبو بطاح وأبو بقر وأبو مطر وأبو هودج وأبو خرق النورج وأبو ضلام وأبو شقوير وأبو قشقوش وأبو قسم وأبو جريده وأبو طعيمه وأبو بليلة وأبو زغلول وأبو سيسى وأبو جاهل وأبو قصاله وأبو زباله وأبو عبوص وأبو نموص وأبو لبده وأبو نسكه وأبو غده وأبو زعيط وأبو معيط وأبو بريطع وأبو زعيزع وأبو تعيتع وأبو شعيشع وأبو صابر وأبو خنافر وأبو هبول وأبو هوير وأبو طرطر وأبو عوكل وأبو حوقل وأبو عسقول وأبو ذبابه وأبو زغابه وأبو طريف وأبو قدح وأبو عريش وأبو كريش وأبو فتيشه وأبو دشيشه وأبو قزق وأبو **قلوط** وأبو جحلاط وأبو **جيص** وأبو كانون وأبو مقلد وأبو جعباظ (ويلقبون) عمران القليط وعمير القرط وقميرى وفنديسه وشحيبر وبعيبر وعلطوز الباب وشلاطة محلاب ومحمد القلاب وكسبر التقلية وبربور الهبلة ولهاط الزبلة ومشالى الجلة ونحو ذلك كثير لا غاية له (ويجيبون السائل) بلفظة هاه وهيه وإيش مالك وأى مالك وإيهاه مما هو مشهور بينهم (وأما أسماء نسائهم) فمن معنى أسمائهم فيسمون زعنره وبعره وهيطله وميكله وأخطيطه وحويطه ومعيكه ودعيكه ودكيكه وشباره وشراره وزراره وعلاره وعباره وشلبايه وعطايه وعليوه وحليوه وهدية وبليه ولبده وغده وشمه ولمه وبلمه وسروه وبروه وفيوه وخريوه (ويكنون) بأم جميص وأم معيص وأم رميح وأم عرام وأم زوام وأم صقيره وأم شنواهى وأم دواهى (ويلقبون) بحلايه وكرسايه وغاسوله وفاره وفرفار وغاره وغايره (فهذه) أسماء وألقاب وجودها كالعدم وإنما هى ألفاظ يضعونها مناسبة لذواتهم ليطابق الاسم المسمى وبعضهم إذا نادى زوجته يقول لها ياداهية ياداهية تقول له نجيلك من الحيط (كما اتفق) أن رجلا منهم دخل منزله فرأى زوجته عند الجيران فناداها ياداهيه ياداهيه فقالت له تجيلك من الحيط فقال لها تعالى اتعشى فقالت له ابنك بيخرى كل أنت وقال شخص منهم لزوجته ياقطيعة قالت له تجيلك يأأبو عنطوز (وأما أولادهم فإنهم مثل أولاد الهنود أو أولاد القرود دائما فى شلاتيت وشراميط ترى الواحد منهم دائما مكشوف الراس غارق فى الجلة والساس ونومه فى المدود وشربه من المترد وأكله من الجله ولعبه حول العجلة يشخ ويخره فى ثيابه دائما فى سخامه وهبابه عمره فى الدناسه وأمه فى نجاسه وإذا درج فى الحاره لا يعرف غير الطبله والزماره والطردورا والثور والفحل وسخامه فى الجله والوحل لا يلبس على طهارة قميص وعيشه دائما فى تنغيص خالى من التنظيف وكلهم قحوف من قحوف الريف (وأما نساؤهم عند الجماع فإنهن فى حكم الضباع يدخلن الأفران ويضرمن فيها النيران ويعبق عليهم الدخان وتظهر لهم روائح الدمس حتى يصيرا فى قلس ثم يضجعوا على شىء من القش وماتيسر من القصل والعفش بعد أكلهم المدمس والبيسار حتى يصير الشخص منهم كأنه حمار ثم يضم زوجته إليه وهى تتشقلب عليه فيظهر من بين الاثنين روائح الجلة والطين وتعطيه رجليها وينظر إلى عمشة عينيها ويطرحها على جنبها فتستغيث بربها وتقول أحيه جتك داهية أحيه جتك مصيبه أحيه جتك غاره فغنجها بليه وجماعها رزيه وربما جامع الشخص منهم زوجته فى مدود الحماره او فى الغيط جنب العباره وقد (تمكس) المرأة منهن الجمعه لاتغسل من الجنابة لمعه وكذلك الرجل بتحقيق فى أعظم الدناسة وعدم التوفيق (وأما أعراسهم) فانها مثل قيام الغارات أو تعفير الكلاب فى الحارات يدورا بالعريس دورة وهم فى غارة او غوره وعائط وصراخات ودواهى وبليات وزعيق وعفره وصياح وغبره والكلاب تنبح والشعرا تمدح والطبل يضرب والمشاة حوله تلعب والجدعان تخبط بالنبابيت والاولاد تنط بالشلاتيت وربما كانوا فى هزل صاروا فى الجد وربما هشموا بعضهم البعض وقد يموت الواحد منهم والاثنين ويحصل من ذلك الفرح الهم والشين وتخرب من فعلهم البلد ويزيد الهم والنكد ثم بعد هذه الدوره يفرشوا

للعريس جنب الجوره ويجلسوا على نخ أو حصير أو برش من أبراش البير ويأتوا له بالعروس كأنها فحل جاموس منقشة بالحبر والهباب وقدامها الشاعر بالرباب وخلفها الصبايا بالزغاريط تصيح والجدعان تمشى بالمصابيح ويرشو عليها الملح خوف النظره وقد خلطوا وجهها بالسواد والحمره ويكشفوا وجهها عند الجلا وصارت بهذه الفعله مثْله بين الملا وهذا من أقبح أفعالهم وأتعس أحوالهم إذ لايجوز هذا فى الشرع ولايقول به أصل ولا فرع ثم إنهم يجلسوها على شيء عال ويأتى إليها الطبال وينشدوها الأشعار مما هو مناسب لها بالاعتبارشعر

يا عروسه يا أم غالى * انجلى ولا تبالى انحلى يا وجه بومه * زاعقه وسط الليالى وجهكى بالنقش يشبه * وجه ضبعه فى الرمال * لك مسخة شعر بربط * فوق رأسك لامحال * تشبهى به أم مجبر * دائرة وسط التلال * يا عريس قم خد عروستك * واطلع بها فوق العلالى * وافرشوا القبه وناموا * فوقها جنح الليالى * واشخرى له واغنجى لـه* بالـدواهى والهـبال * تصلحى لـه يا عروسه * تم أمرك بالكمال.

(ثم إنهم) يجتمعوا حول العروس وينادى بينهم رجل فلفوس بيده شلعة من شرموط هاتوا النقوط صاحب العرس بقى فى أمان هاتو يانساء يا جدعان فيعطيه الشخص منهم الدرهم والدرهمين والذى يرمى نصف أو نصفين وبعد هذا يقبلوا على العروس بوجوه كانها وجوه التيوس وينادوا قمح والاشعير والاسمسم مشقور غزيرفإن كانت مليحه قالوا قمح زريع أو سمسم مقشور وإن كانت قبيحة قالوا شعير نبت فوق الجسور ثم إنهم يدخلوهما إلى الفرن والبيت ويسرجوا لهم بشيء من عكار الزيت ويفرشوا لهم شيء من التبن أو القصل ويضعوا لهم وسائد محشوة من قشر البصل ويغلقوا عليهم الباب ويدقوا لهم بالحجارة على الأعتاب فإن أخذ وجهها هنوه وإلاجرسوه وهتكوه وقالوا له شرفت البلاد وهتكتنا بين العباد فعرسهم هتيكه وفرحهم مصيبه ووليمتهم الكشك والفول ونوع من البقول والأرز بالعسل يشبه الطين والأرز باللبن يشبه طعام المجانين وقد ذكر هذه الأوصاف صاحب الدهكش حيث قال فى القصيد شعر.

هز القحوف



ويوم عملنا العرس ياما رقصنا * وياما حرقنا قش جو المساطح * نصفها بالسنط من فوق قتنا وكان انهدم ياما قشنا فضايح وأخرجتها للضوء برا الزريبه * بقاشى يقول مشعر وشى يقول قامح * وصبحت تهدينا أكابر بلدنا * علينا تفال العيش مسبول سايح * هداديبه تخبط على ثقل ركبتى، وانا بلا لبده قليل الملايح وجلس بجنبى ابن كل خرا * وابن الغفير وانا أروح روايح * أى جلس بجانبه مشايخ الكفر وهم هؤلاء المذكورون فلا يحتاج إلى إعادتهم لأن الإعادة فى ذكرهم ليس فيها إفادة فقد أفردت عرسهم بمؤلف فراجعه ثم إنهم عند الصباحية يجتمعوا المشاة فى الظهرية ويجعلوا بينهم وبين العريس حكومه لاقدرلها ولاقيمه ويجتمعوا مع بعضهم البعض ويرمحو فى طولها والعرض ويقولوا حكمنا عليك يا فلان قوم هات العيش والمش ورطل دخان وياكلوا وينطوا ويشيلوا ويحطوا ويأتوا بحجارة الدخان مثل أرباع الكيل ويصيروا فى عياط وشياط إلى الليل ويسموا هذا اليوم يوم الهروبه وأمورهم كلها مقلوبه وبعد ثلاثة أيام يخرجوا العروسه بالتمام ويكشفو وجهها تانى مرة ويجعلوها للناس شهيرة ويأخذو النقوط من الناس وأحوالهم فى انعكاس (ذكر وقائعهم) حكى أن بعض الملوك خرج هو ووزيره قاصداً التنزه فمر على رجل فلاح يحرث وعلى رأسه لبده مشرمطه ولابس خلقه مقطعه نرى عورته منها وقد حصر البول فبال عليها حتى غرقها ولم يبال من النجاسة وقد اسود قفاه من الحر وتشققت قدماه من الحفا وشدة البرد وهو فى حالة

مكربه فقال الملك لوزيره ما حال هذا الرجل فقال يا ملك هذا من فلاحين الريف ينشأ الشخص منهم على التعب والنصب والهم والغم والطرد والجرى وقلة الدين والجهل ولايجد من يرشده للعبادة والصلاة فيصير فى هذه الحالة كما ترى فهم همج الهمج لايعرفون غير الثور والمحراث فحكمهم حكم البهائم قال الشاعر

من فاته العلم وخطاه الغنى

فذاك والكلب على حد سوا

فقال الملك لوزيره هل ترى إذا أخذناه وعلمناه القرآن وشغلناه بالعلم وألبسناه ملابس النعم يتغير طبعه ويرق قلبه ويخف ذاته وينتقل من طور الكثافه الى طور الطاقه فقال الوزير

أيها الملك اما سمعت قول الشاعر

لايخرج الإنسان عن طبعه

حتى يعود الدر فى ضرعه

من كان من جميزة أصله

لاينبت التفاح من فرعه

وقال آخر

الطبع والروح فى جسم لقد خلقا

لاينفذ الطبع حتى تنفذ الروح

وقال بعضهم يحول عن وكره ولايحول عن طبعه وحكى أن رجلا أعرابيا مر بقارعة الطريق فرأى جرو ذئب صغيرا فرحمه وأخذه إلى منزله وكان عنده شاة ترضع فرباه عليها إلى أن كبر فعد يوما على الشاه فبقر بطنها وولغ فى لحمها ودمها فلما رجع الأعرابى ورأى ما فعل أنشد يقول

غذيت بدرها ونشأت فينا

فمن أنباك أن أباك ذيب

اذا كان الطباع طباع سوء

فلا أدب يفيد ولا أديب

ومن ذلك ما حكى أن جماعة قصدوا صيد ضبعة فالتجأت الى أعرابى ودخلت منزله فخرج الأعرابى وبيده السيف مصلتا وقال لاتتعرضوا لضيفى فإنه قد استجار بى فقالوا له هذا لاتحل بيننا وبين صيدنا فقال هذا لايكون أبدا ولا أسلمه لكم أبدا وجعل

يغذيها اللبن فتجرد الأعرابي يوما ليغتسل فلما أبصرته عريانا عدت عليه فشقت بطنه وولغت في لحمه ودمه فقيل لابن الإعرابي فأنشد

ومن يفعل المعروف مع غير أهله

يجازى كما جوزى مجير أم عامر

أعد لها لما استجارت بقربه

من الدر ألبان اللقاح الدواسر

وأشبعها حتى إذا ما تمكنت

فرته بأنياب لها وأظافر

فقل لذى المعروف، هذا جزاء من

يوجه معروفا إلى غير شاكر

ومن كلام الإمام على رضى الله تعالى عنه قال لاتعلموا أولاد السفلة العلم فإنهم إذا تعلموه طلبوا معالى الأمور فإذا نالوها اعتدوا بمذلة الأشراف وقال الإمام الشافعى رضى الله عنه

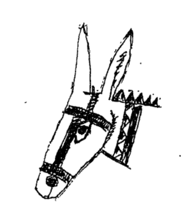
فمن منح الجهال علما أضاعه

ومن كتم المستوجبين فقد ظلم

وهذا الرجل لو علمته الحكمة وقيدت له من يعلمه لايخرج عن طبعه ويرجع إلى عادته الأولى خصوصا طباع جهلة الريف وعوامهم فإنهم أجلاف قحوف كأنهم خلقوا من صخر كما قيل إن اللطافة لم تزل بين الأكابر فاشية هل فى الأنام رأيتم قحفا رقيق الحاشية فاللطافة لاتخرج عن طور الأكابر ولاتتعدى لعوام الريف الأرذال خصوصا دنىء الأصل إذا ادعى العلم والفضل (كما اتفق) أن امرأة ذات حسن وجمال وقد واعتدال كانت متزوجة بابن عم لها وهى متضررة منه وراغبة فى فراقه فأرسلت للعلماء فى تدبير حيلة للفراق فلم تتمكن من ذلك حتى وصلت إلى وضيع دنىء الأصل تعلم العلم فدبرها أن تدعى أنها ارتدت عن دين الإسلام والعياذ بالله وتختفى إلى أن تنقضى عدتها فتصل إلى الحاكم الشرعى وتعترف بصدور ذلك منها وأنها تابت ورجعت إلى دين الإسلام وأخذ على ذلك منها شيئا ففعلت ماأمرها به فاستغرب الناس ذلك وجزموا ان لايصدر هذا التعليم إلا من ذلك الشخص فتفقدوه فلم يجدوه وفى هذا المعنى قول الإمام الشافعى رضى الله عنه فمن منح الجهال إلى آخره (وكذلك) ياملك الحكاية المشهورة وهى أن رجلا دنىء الأصل سافر إلى مدينة فاشتد به الجوع فرأى رجلا يبيع الزلابية فوقف قبالة دكانه حائرا فرق له قلب الزلابى ورحمه وقال له ادخل لأغديك صدقة على فدخل فقدم له مايكفيه من الزلابية والعسل فأكل حتى شبع وإذا محتسب المدينة مار ينادى على أهل السوق ويزن عليهم ويحذرهم نقص الموازين وكذلك صناع الزلابية أن ينضجوها ولايبيعوها طرية فقام هذا الرجل الكثيف الرزل وأخذ بعضا من الزلابية وعجنه بيده وقال للمحتسب نصرك له على هذا الرجل بياع الزلابية انظر مايفعله الناس من الغش قال فأخذ المحتسب صانع الزلابية وضربه ضربا مؤلما فالتفت إلى هذا الرجل ردىء الحال والفعال وقال ماذنبى معك وأنا شفقت عليك وأطعمتك حتى شبعت صدقة على فسكت فقال له ماأسمك قال فلان قال له وأبوك قال فلان قال وأمك قال مرجانة جارية سوداء فقال صانع الزلابية لا ألومك أبدا جاءك الطبع الخبيث من جهة أمك ثم إنه أخرجه من دكانه ومضى إلى سبيله وفى هذه الحكاية ياملك مواعظ واعتبارات كثيرة فقال الملك لابد من أخذه وتعليمه ولاأركن إلى ماتقوله فقال الوزير افعل مابدا لك فأخذ الفلاح وانعم عليه وألبسه الملابس الحسنة الفاخرة وقيد له من يعلمه القرآن والعلم فحفظ القرآن وبرع فى علم الرمل والحرف حتى صار يخرج الضمير ويبين قال فتذكر الملك ماقال الوزير فى الفلاح ونصحه الملك فى عدم أخذه وتعليمه فلما حضر قال له ياوزير خابت فراستك فى الفلاح فإنه الآن على غاية من العلوم وصار له براعة فى علم الرمل ويخرج الضمير ويبين الضائع فقال الوزير ياملك اختبره وانظر طبعه وخلقه فأرسل إليه فحضر فقال له الملك بلغنى أنه صار لك قوة فى إخراج الضمير وبيان الضائع فقال له نعم إن شاء الله فقال له مرادى أن أضمر على شيء وتبينه لى فقال افعل قال فنوى الملك وقلع خاتمه وأطبق عليه يده وأتى إليه وقال له انظر مافى يدى قال فأقام الأشكال وقال فى يدك شيء مدور قال نعم قال وهو خالى الوسط قال صدقت ولكن ماهو فسكت ساعة زمانية ثم قال أظن والله أعلم أنه حجر طاحون قال فضحك الوزير وقال غلب عليه طبعه الأول ياملك فاغتاظ الملك منه وسلب نعمته ورده إلى حالته الأولى (وقيل) التزم بعض الأمراء بقرية من قرى الريف فسافر إليها لينظر أحوالها كما هو عادة الملتزمين فلما دخلها ونزل فى دار الحكم وتسمى عندهم دار الشد أقبل إليه الفلاحون وهم من كل حدب ينسلون وأمامهم شيخ كبير قد طعن فى السن وبيده عصا يتوكأ عليها قال فلما رآه الملتزم وهو أمام القوم قام إليه وأكرمه وأجلسه إلى جانبه لكبر سنه وقال فى نفسه لعله من أهل الصلاح لأن مافى هذه القرية أكبر منه ثم إن الأمير صار يحثهم على الزرع والقلع وعلى سداد مال السلطان والغرامة وأن يجتهدوا ويفيقوا إلى أنفسهم ويكونوا مع بعضهم البعض قال فعند ذلك قام هذا الشيخ الكبير ووقف بين يدى الأمير وقال له إنى أريد أن أنصحك أيها الأمير وأرشدك إلى شيء تفعله فإن أنت فعلته فاقوا لأنفسهم وسدوا المال فقال له الأمير تكلم يا شيخ فإن ما فيهم من هو أكبر منك سنا وأعلى قدرا فقال إن كان مرادك النصيحة اهدم دا الجامع اللى فى وسط البلد فإنهم كل يوم يجتمعوا فيه للصلاة اللى يقولوا عليها الناس ويتركوا مصالحهم فإذا انهدم فاقوا للزرع والقلع وسدو المال ولو أنى طاوعتهم يا أمير وصرت كل يوم أدخل دا الجامع كان انكسر على مال السلطان وما نفعنى طول عمرى ما اعرف دى الصلاة اللى يقول عليها الناس ولا دخلت الجامع أبدا قال فتعجب الأمير من طول عمره وقلة دينه وشدة جهله وقال له انت رجل طال عمرك وساء عملك ثم إنه علق فى رقبته الأوطية وأركبه حمارا معكوسا ونادى عليه حوالى البلد بعد أن ضربه ضربا موجعا وأخرجه من القرية على أسوأ حال (ومما يحكى) أن أبا نواس جلس يوما هو والخليفة هرون الرشيد فى محل المداعبة والملاطفة فأحضر بين يدى أبى نواس صحنا من الخشتنانك المحشو بالسكر وصار ياكل هو والخليفة فقال الخليفة يا أبا نواس هل يمكن أن أحدا من الناس لايعرف هذا قال نعم يا ملك عوام الريف، الفلاحون وأضرابهم فإنهم أناس نشئوا فى أكل الدخن والذرة فضلا عن الحنطة ولايعرفون هذا ولاغيره من المأكولات إلا العدس والبيسار فقال له الخليفة لابد أن تحضر لى رجلا منهم فى هذه الساعة والا قتلتك قال فقام أبو نواس من عند الخليفة متحيرا يمشى فى

شوارع بغداد فرأى رجلا يحاكى سارية الجبل من طوله وعليه جبة من صوف إلى ركبته وقد اتسخت وتمزقت من سائر الجوانب وإذا أراد أن يتحزم عليها بان إيره وانكشفت عورته وإذا بال بال عليها من غير مانع لكونه لايعرف الطهارة من النجاسة وعلى رأسه لبدة من الصوف طويلة مثل القحف دائر من غير سقف وقد ربط وطاه وجعله خلف قفاه وبيده رغيف ذرة يأكل فيه وهو ينظر الى الحوانيت مثل المرتاب وهو فى حيرة لايدرى أين يذهب وياكل وهو ينظر إلى الناس مثل المجانين قال فلما رآه أبو نواس فى هذه الحالة عرف أنه قحف من قحوف الريف فسلم عليه فلم يرد عليه السلام وتحير فى نفسه ولم يعرف كلام ولاسلام بل ظن أنه يريد أن يأخذ الرغيف منه فحطه فى عبه وقال له يا جندى أنا ما معى شيء تأكله غير هذا الرغيف وأنا إن اعطيته لك قتلنى الجوع وأنا عمرى ما طلعت هذا الكفر وأنا بانظر فيه جنادى كثير مثلك ودور مثل دورنا وخايف من الجنادى لايقطعوا راسى فقال أبو نواس فى نفسه الحمد لله الذى اوقعنى فى هذا فهو المطلوب الذى لم يعرف الكفر من المدينة ثم إنه لاطفه بالكلام وقال له لاتخف ولاتفزع فمالى حاجة برغيفك ولا أنا جيعان وأنا مرادى أغديك غدوة عظيمة فقال له جياك الله يا جندى وأنا الآخر لما تغدينى وتبيض وجهى أزروك باربع بيضات وإن فقست وزتنا أجيب لك وزة جضنا واجعلك صاحبى ولاتخلى أحد يقطع راسى لأنى خايف أروح الكفر بلا راس قال فضحك عليه أبو نواس وقال له امض معى فى هذه الساعة اغديك وأضافيك قال فسار معه وهو لايدرى أين يذهب حتى أقبل على ديوان أمير المؤمنين هرون الرشيد قال فلما رأى الديوان وكثرة العسكر بهت وحار فى أمره واندهش وقال الله وكبر القيامة قامت ودا المحشر لا كلام ثم إنه أراد الهروب فقبض عليه أبو نواس وقال له لاتخف ولاتخش من شيء وضمانك على فقال له يا جندى أخاف العرض على ربى من الحساب ليحاسبنى على ضرب البهايم ونيك الحمير فى الغيط لأنى ما خليت حماره فى الغيط بلانيك، من خوفى لا أهجم على نسوان الكفر يمسكنى المشد يقطع راسى وباسمع الناس وهم يقولوا كل من نكح دابة يجى يوم القيامة وهو حاملها وأنا نكحت

هـز القحـوف



دواب كثير حتى الكلاب والقطط لا أقدر احملهم فى هذا اليوم وانت تشفع لى عند ربى يسامحنى فى هذا اليوم مما فعلت فقال له أبو نواس لاتظن ان هذا يوم القيامة وإنما هو ديوان الخليفة هرون الرشيد السلطان فقال له يا جندى انا ما رأيت مثل هذا المحل أبدا ولكن ما يكون الخليفة قال له هو السلطان الذى يقبض المال من بلاد الأرياف والكفور فصرخ الفلاح وقال له يا جندى السلطان يقطع روس الفلاحين ولايخلى فلاح من غير قطع راس وأراد الهروب فلما سمع الخليفة كلامه سال عن القضية فأخبروه بها فضحك وارسل يطلبه قال فأخذه أبو نواس واقبل به على الخليفة وهو فى دهشة وحيرة مما رآه من كثرة الجند والعسكر حتى وقف بين يدى الخليفة فقال أنا فى جيرتك يا رسول الله يا أبو زعبل يا أبو عنطوز يالله يا مشايخ الكفر خلصونى قال فأمر الملك أن يلاطفوه بالكلام فلاطفوه حتى سكن رعبه وروعه ثم إنه نظر فرأى الخليفة جالسا على الكرسى وعلى رأسه التاج الكسروى فقال له أنا فى جيرتك يا خطيب المسلمين قال فضحك عليه الخليفة وقال له يا فلاح من أى البلاد أنت فقال له أنا من كفر أبو زعبل وانا شيخ الكفر وعندى بيت ملان تبن وقصل وعندى عنز ومركوب أحمر وحياة راس السامعين وعندى فرختين وديك وشونتين عصنم وقحف طويل مثل قحفك دا يا خطيب فضحك عليه الخليفة وقال له من أحضرك عندى قال دا الجندى صبيك لاجزاه الله خيرا وكان مراده يأ كل رغيفى دا، ثم إنه أخرج الرغيف من عبه وأراه للخليفة فقال له الخليفة أنت جيعان فقال يا خطيب صبيك أوعدنى بالغدوة فقال له الخليفة ما تشتهى قال العدس والبيسار هات لى عدس ومترد بيسار ورغيفين دره وأنا اخلى أم خطيطة تدعى لك فقال له الخليفة اجلس يا فلاح قال فقعد ومدّ رجليه بحضرة الخليفة وحط البيوت بجانبه والمركوب خلف قفاه وربطه فى حزامه خوفا عليه أن يقع من وراء ظهره فأمر الخليفة ان يقدموا له الصحن الذى فيه الخشتبانك فقدموه إليه فلما رأى الصحن قال يا خطيب المسلمين اعطنى من دا المتدرد كوره ألعب بها فى الكفر وأبو دعموم واولاد الكفر فضحك عليه الخليفة وقال له كل منهم كورة فقال يا خطيب المسلمين الكوره تتاكل فقال له كل على بركة الله تعالى قال فأخذ الفلاح واحدة ووضعها فى فمه ومضغها فلما استقرت حلاوتها فى جوفه صار يأكل اربع حبات سوا ويعجنها فى يده ويقطع منها ويبلع وتارة يسف وتارة يمضغ وهو فى حالة المجانين فضحك عليه الخليفة وقال له يا فلاح ما يكون هذا الذى تاكله وما اسمه فقال يا خطيب المسلمين طول عمرى آكل العدس والبيسار والكشك بالفول والمدمس ما رأيت مثل دا أبدا إلا انى سمعت ام معيكه جدتى تقول نعيم الدنيا الحمام والله أعلم ان دا هو الحمام اللى يقولوا عليه الناس فضحك عليه الخليفة وقال له مرحبا بك يا فلاح كل واشبع فقال له يا خطيب المسلمين وحياة وجهك لما اروح الكفر ازورك بحمل جله ومحلاب لبن من بقرتنا الحمراء وخمس بيضات وانت الآخر ما تحرمنى من نعيم الدنيا لما احضر بالهدية فضحك الخليفة من كلامه وأنعم عليه وأذن له بالانصراف ومضى إلى سبيله (ولقى) بعض اهل الارياف صديقا له وقد اشترى بردة من الصوف فقال له دى بردتك فقال له عبدك وجاريتك فقال له بكم اشتريتها فقال له بداهيه كبيره فقال له تلفك وتلف وليدانك فى الشتاء (وجلس) بعض أهل الأرياف بين اصحابه فدخل عليه ولده وهو يبكى وقال يا بويه فحل الفراخ مات فقال لا حول ولاقوة إلا بالله العام الماضى ديك والعام دا ديك احنا يا ولدى أصحاب الرزايا والمصايب ربنا يعوض علينا ثم إن أصحابه عزوه وصار كأنه مات له ميت (وولدت لشخص منهم حمارة) فلقيه صديق له فقال له حمارتك ولدت فقال له وسبعت فقال له ما جاب الله

فقال له جحيش كيفك سواء بسواء فقال الله يخليه ويجعله جحش الحياة (وعطس) رجل منهم أيضا فقال له فقيه من أهل الريف يرحمك اللى عطسك ولو شاء لفطسك واخرج العطسة من قبر قراقير اللي خلفك فقال له الفلاح يا فقى لاعدت تنسانا من دى السورة تقراها علينا فى المسا والصباح وأعطيك ايام المقات أربع بطيخات وتقرا السورة لام معيكه وتهديها لأبو زعبل فإنه مات من مدة شهرين فضحك عليه الرجل ومضى إلى سبيله (وجلس) جماعة من أهل الارياف يتحادثون فى أحوال الزمان إقباله وإدباره فقام رجل منهم يقال له أبو عفره وسحب رداه وتكا على عصاه ثم ضرب بها الارض وقال لهم يا شيوخ الكفر زمن الفرح اللى ولى وراح ولا بقى فى الدنيا خير ولا عاد يجى زمان مثل زماننا اللى كنا فيه وما يحصل أيام الأعياد والمواسم فقالوا الله عليك يا بو عفره إحكى لنا على زمن الفرح اللى شفته فقال لهم رحت يوم عيد الله وكبرُ أنا وأبومعيكه وأبو دعموم وكان معى ابنى فرقع الليل ولد صغير واحنا بنجرى مثل الكلاب السعرانة وأنا نافش وعلى رداء من مجر الكتان شريته بنص فلوس جدد الدراع وجبه صوف خدتها بخمسه جدد الدراع ولبدة خدتها بعتمانى وأنا مزوق على العيد كيف عنز الضحية وتحزمت وبسير سكين خدتهم من سوق هربيط بأربعة أنصاص فلوس جدد وعلى راسى شدمشنير خدته من سوق بيشله بنصين فلوس جدد نبوت كنت سرقته فى زمان الشطاره ومركوب احمر كيف وجوهكم يا شيوخ الكفر كانت سرقته أم زعبل من واحد حضرى دخل دارنا اللى على البركة بالاماره يشترى بيض ورحت انا والجماعة نشترى مصالح العيد على الطريق اللى تطلع على الكفر بتاع أبو عنطوز نمشى عليها كيف كلاب الغنم لقينا احد دبح جدى بالتخمين خمسة ارطال لحم فوقفت أنا وأصحابى على راس صاحبه وهو عمال يسلخ فيه فقال لى ما تطلب يا شيخ الكفر انت وأصحابك فقلت له اسمع يا عرص ياراس الدقماق وحياة ام زعبل ان كنت ماتكارمنى اليوم وتتوصابى وإلا ما عدت تدبح جدى ولا كلب فقال لى يا شيخ الكفر تطلب من اللحم والا السقط فقلت له أطلب السقط أقسمه بينى وبين إصحابى كل واحد ياخذ تلته فأخذت منه السقط بعد عياط وشياط وضراط وحياة لحاكم يا اولاد كفرنا بنص فلوس جدد ولولا عينت له الضرب وقلت له يا عرص ياتيس وانا شيخ وتورد على الجدعان اليوم أطبخ أغرف وأنا معمود فى الكفر والا ما كان أعطانى السقط وقسمناه إحنا التلاتة كل واحد خد بجديدين ولكن واحد من شركاتى غار على وخد رجل زايده وأنا سرقت ودن من اودان الجدى وطلبت اسرق سنا من أسنانه أعلقها لابنى عفره على راسه تمنع عنه النضرة اتغلبوا على شركاتى وقالوا لى يا ابو عفره لاتخون الأمانة ان جات الاسنان فى حصتنا خدم تريد فتركت الأمر ده وخدت حصتى فى طرف ردايه وكل واحد من شركاتى خد حصته ولفعت نبوتى على كتفى وبقينا مثل الكلاب السعرانه وأنا اعفر بين الكيمان والكلاب تجرى ورانا على ريحة اللحم وكان حزقنى شخاخى وحياة لحاكم من خوفى من الكلاب لايخدوا منى السقط وكنت أشخ على ردايه حتى غرقته شخاخ ولما دخلت الدار شفت ام زعبل حشا العيب قاعده فى جنب مدود الحماره كيف كلبة المشد تعمل الجلة عليها قميص من قطن مخطط كنت شريته لها من زمن الفرح بعشرة انصاص فلوس جدد وفوق راسها طرحة كبيرة مثل الردا خدتها بأربعة أنصاص فلوس جدد وسرموج أخضر واحمر مصبوغ بحنا وبرسيم سابل للخوران وفى رجليها حجل نحاس مطلى بقزدير وفى يدها خبايل نحاس اصفر وفى اودانها حلق طارات فدخلت عليها مشنفر بدقن كيف دقن التيس وشوارب مطرطره كل من شافهم خرى على روحه فقامت ام زعبل ومسحت يديها من الجلة ولاقتنى بالحضن لاتقول إلا بقينا كيف الكلاب الجياع وبعد ما لاقشتها ولاقشتنى ولاطمتها ولاطمتنى وعملت معهاما تعمل الرجال مع النسوان يعنى ديك القضية وأنتم تعرفونى حدق وشاطر وما يطلع من حنكى عيب وما انتم شفتم إيه من الفرح وبعددا ودا فإنى أغنى البهايم والمحيرات تعلمت الغنا مِن ابويه وجدى وأنا فصيح قوى فقلت يا ام زعبل ربنا يخلى لى شلشولك وقامتك أنا بانظر حلقك بيشتم الناس وهو مايل على اودانك وأنا رايح اغنى عليه فقالت لى يابوزعبل وحياة شاربك اللى كيف شارب الكلب ألا تغنى لأن أوحشنا غناك وقصايدك ومرادنا تسمعنا قصيدتك اللى تقولها فى الحلق فنشدت لها قصيد ومن صلى على النبى يستفيد

ألا يا بوحلق طارات

تبيع الورد بار طالات

تبيع الورد فى الصبحه

قمصيك زين الطرحه

عسى الله انظرك لمحه

تجمع عندنا الجلات

ألا يابو حلق طارات

تبيع الورد بار طالات

ألا يابو قميص هر بيط * عسى الله انضرك فى الغيط واديلك قدح مخيط * واديلك شمال كرات.

ألا يا بوحلق طارات * تبيع الورد بارطالات

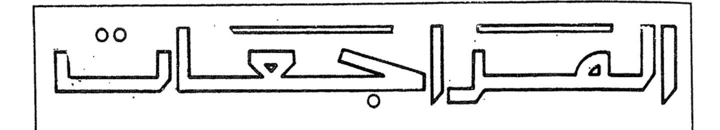
وأعطى لك شمال خبيزا * واعطى لك قدح جميز واجعل لك علىّ ميز* فطيره دخن فى الصبحات.

ألا يابو حلق طارات * تبيع الورد بار طالات * أنا حبك كما العمله * ويازيدك حدا الجله تعالى الغيط بلا مهله * وتتفرج على العجلات * ألا يا بو حلق طارات * تبيع الورد بار طالات.

تعا عندى وكل **جعضيض*** وجيب لك يا مليح **حميض**. وأقلى لك كمانى **بيض** بزيت حار من حدا الزيات* ألا يا بو حلق طارات * تبيع الورد بار طالات.

أنا إخشى ان اقل تعالى * تعاونى على دى الحال * تعالى امشى وضال عمال أروح بك دارنا ونبات. ألا يا بوحلق طارات* تبيع الورد بار طالات، ودمس لك أنا القبه * وجيب لك فول من القضبه * وكل واشرب كمان شربه تخليك تشبه **العنزات** * ألا يابو حلق طارات، تبيع الورد بارطالات، وجيب لك عدس مع بيسار. وكسرة عيش مع فول حار. وجيب لك مسرجة زيت حار تنور لك كما القمرات. ألا يا بو حلق طارات. تبيع الورد بارطالات وحطك جنب مدودنا. وإلا جنب جلتنا. ووريك بوز بقرتنا وهى تقرش من القصلات. ألا يا بو حلق طارات. تبيع الورد بار طالات وان شا الله أروح طلخه. وجيب لك يا مليح فرخه. وفى الدار ان ترى الشخه * عليها صب من بولات. ألا يابو حلق طارات. تبيع الورد بارطالات. ■




المراجعات



التوسان التناصى*

مع الإبداع الشعبى

[بيرم التونسى نموذجا]



بيرم التونسى

مسعود شومان

قد جرى العرف النقدى - من باب التقدير - على إطلاق لقب «شاعر الشعب» على بيرم التونسى، وقد أوحى هذا اللقب للبعض أن بيرم شاعر شعبى، وكما أصبح اسم بيرم ملتصقًا بالشاعر الشعبى، فإن الشعر أصبح مقابلا لشعر العامية وللزجل كذلك.

ومن الجلي أن الاصطلاحات الثلاثة بينها اختلافات / خلافات أعتقد أن من الضرورى الوقوف على كل واحد منها وتعريفه تعريفًا إجرائياً، كما أن ذلك ضرورى للدخول إلى عالم بيرم لكشف أحد محاور جدل بيرم مع الثقافة الشعبية Folklore.

ربما سيكون من المغالطات أن نطلق على أزجال بيرم نصوصًا شعبية إذ إن النص الشعبى ينتمى إلى إبداع الجماعة الشعبية التى تنتخب من بينها شاعراً تدرك بوعيها مصداقيته وقدرته على تشكيل مايتراكم فى وجدانها، وهو يتبنى منظومة قيمها وعاداتها وتقاليدها وتصوراتها عن الحياة فى تشكيل (رمزى - مباشر) يتخذ من اللغة والحركة والموسيقى أساساً له.

فالشاعر الشعبى إذن يعبر عن جماعته (بهـا وعلهـا ولهـا)(١)، وذلك فى سياق متجانس لايسمح بالنتوءات على العرف أو بالخروج على التقاليد، وليس لمتلقى النص الشعبى - من أبناء الجماعة - حرية القبول والرفض إذا وثق فى قدرة مبدعه، لكن حريته تتحدد فى الإضافة والحذف أو كليهما معا، لكن ذلك يتم فى إطار المنظومة التى تحكم هذه العقلية الشعبية Folk Mentality التى راكمت أعرافها وقوانينها عبر تجاربها الحياتية وآمنت ورسخت إيماناتها بعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها حتى أصبح قانونها هو «منظومة قيمها»، لذا فالشعر الشعبى ليس مجموعة من القوافى شديدة التجانس، ولا مجموعة من القيم التى تخص مجموعة متجانسة من الناس، ولا تقاليد أدائية أصبحت علامة دالة بين أبناء

الجماعة، ولا خصائص أسلوبية وبنائية تحدد خصائصه الفارقة، ولامناسبات لأداء هذا النص أو ذاك، وإنما - إضافة إلى كل هذا - سياق ضام لكل تصورات مبدعي ومتلقي النص الشعبي.

أما شعر العامية على اختلاف توجهاته ورؤاه فهو شعر شاعر فرد يتبنى رؤية وموقفاً تجاه العالم (العالم بمعناه المجرد - عالمه الرؤيوى الخاص) وهو شعر يفارق برؤاه - غالباً - رؤية الجماعة الشعبية، فشاعر العامية قد يعبر (عنها ولها)، وغالباً مايعبر (لها)، ولكنه لايستطيع التعبير (بها) وإلا أصبح شاعراً شعبياً، وشعر العامية - إضافة إلى تبنيه لرؤى خاصة تنحرف كلية، أو تتماس جزئياً مع منظومة الجماعة الشعبية - يلتزم بوحدة التفعيلة متمرداً على العمود الشعرى الخليلى بمعناه الصارم، ولاتغفل هنا الانحرافات البنيوية / الرؤيوية التى تمت فى الآونة الأخيرة - فترة التسعينيات - على وحدة التفعيلة أو تنوعها فيما سمى فى العرف النقدى بقصيدة النثر، والتى صنعت قطيعتها مع الموسيقى بمعناها الخليلى متسقة مع رؤيتها التمردية على الأشكال والأعراف المستقرة.(٢) وهذه القصيدة على تنوعاتها تعطى متلقيها حرية أعلى فى القبول أو الرفض أو التجادل معها، إذ أنها لاتسعى إلى متلق نوعى على عكس الشعر الشعبى لذا فنص العامية له حركية أعلى بين متلقيه، وهذا الحكم ليس حكماً بالقيمة.

أما الزجل - موضوع هذه الورقة البحثية - فهو الشكل الشعرى الأقدم تاريخاً، والذى يعتمد الأبحر الخليلية وزناً له، إلى جانب ما اخترع من أوزان وهو يحفل بروح ساخرة تتخذ من النقد الاجتماعى أسلوباً، كما يلاحق اللحظات الساخنة والقضايا الآنية، ويلتزم الزجل بالعمود الشعرى، ويبدعه فرد يتمتع باستقلالية - ما - عن رؤية الجماعة الشعبية، وهو فى الغالب يعبر عنها ولها، وحينما تتبنى الجماعة بعض نصوصه تتحول إلى نص شعبى وذلك إذا حقق نصه مايتآلف مع روحها(٣).

إن التداخلات النصية بين ماهو شعبى وماهو عامى/ زجلى قضية تثيرها أزجال

النوسان التناصى



بيرم التونسى بكثافة، وتطرح أسئلة جوهرية عن علاقته التناصية، وتحديد مستوياتها إحلالا وإزاحة، استلهاماً وتوظيفاً، إيماناً ونفياً، وهذه القضية الإشكالية تدعونا للتساؤل عن علاقة أزجاله بمادة الفولكلور بما تضم من (معتقدات ومعارف شعبية - عادات وتقاليد - أدب شعبى - ثقافة مادية - ألعاب شعبية)

العلاقة بين السياق الفردى والسياق الشعبى

إن البحث عن التداخلات النصية وتفاعلاتها ليس عملية بوليسية لإمساك الشاعر متلبساً بارتكاب التناص، وإنما أشبه بضبط بروميثيوس قابضاً على الجمر، فهى خلق ومعرفة فى آن واحد(٤).

إن تداخل النصوص قد يتسع ليشمل حياة الكلمات - موسيقى النص - شكله - طريقة بنائه - السياقات المتراكبة التى تساهم فى خلقه - البناء التقفوى وتجليات كل عنصر تاريخياً، إذ تندغم العناصر التى تشارك فى بناء القصيدة مشبعة بظلالها السابقة.

وتعد مسألة الإحلال والإزاحة واحدة من آليات التناص أو حركية فاعلية النصوص ببعضها، وتسفر هذه الآلية عن نفسها فى عدة صور تنطوى كل صورة منها على تصور مختلف بين أى نص والنصوص التى وجدت قبل ظهوره؛ فالنص عادة لاينشأ فى فراغ، ولايظهر فى فراغ؛ إنه يظهر فى عالم ملىء بالنصوص الأخرى، ومن ثم يحاول الحلول محلها أو إزاحتها من مكانها (٥).

وخلال عملية الإحلال والإزاحة - هذه - وهى عملية لاتبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ من لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله، فقد يقع النص فى ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر، وتترك هذه الآليات بصماتها على النص، وهى بصمات مهمة توشك معها فاعلية النص «المزاح» ألا تقل فى أهميتها وقوة تأثيرها عن فاعلية النص «الحال»، لأن النص «الحال» قد ينجح فى إبعاد النص «المزاح» أو نفيه من الساحة ولكنه لن يتمكن أبداً من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه(٦).

ومع الاعتراف بأن معظم نصوص بيرم الشعرية والنثرية تحقق جدلا مع مصادر عدة (تراثية - مأثورية - آنية)، بل ومع أشكال راسخة فى تراثنا العربى والشعبى، ونحن إذ نبحث فى رسالة المصدر لانهدف إلى إشباع خرافة الأبوة والتعرف على الأسلاف، إذ إن للعمل حصة من مؤلفه - متلقيه - الوسيط الذى يقدم من خلاله - زمكان أدائه ونوع الرسالة المقدمة.

ومن خلال بعض أزجال بيرم سنحاول التعرف على الأشكال الشعبية الأثيرة التى تجادل نصه معها وزناً وتركيباً، بل تبنياً ونفياً.

١- الموال

أولا: الموال الرباعى

يامجلس اسكندرية طال عليك صبرى
أكلمك بالروميكا ولاً بالعبرى.
تاخد فلوس الناس تبعتر فيها عالكوبرى
بدل ماتاخذ فلوس الناس تعالى خد....رى(٧)

إن الشكل الرباعى من الأشكال الأولية التى أبدعتها الجماعة الشعبية، ويقال إن مخترعه أهل واسط من بحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) اقتطعوا منه بيتين على الأصل، وقفوا شطر كل بيت بقافية وسموا الأربعة «صوتاً»، ومنهم من يسميها «اتنين اتنين»، وكان يأخذ الشكل التالى فى بدايته

(١) ــــــــــــ أ
(٢) ــــــــــــ أ
(٣) ــــــــــــ أ
(٤) ــــــــــــ أ

ثم تحول الشكل الرباعى السابق إلى أغصان متتالية

(١) ــــــــــــ أ
(٢) ــــــــــــ أ
(٣) ــــــــــــ أ
(٤) ــــــــــــ أ

زارعين فى حارة زخارى كل غصن يميل | أ
ويميل علينا الوبـاء يمسح قـابيل وهـابيل | أ
ستادسى فى الليل يلغوص فى الخبث ويشيل | أ
وفى النهار المسـعايده داخله بالبراميل(٨) | أ

ويعد هذا الشكل من أبسط أشكال النظم، وبناؤه يقوم حرف روى واحد متتال، وهذا الشكل الذى يقدمه بيرم لايتناص إلا مع الشكل المعمارى للموال الرباعى دون أن يستخدم التجنيس الملغز فى قوافيه الذى يحتاج لفك شفرته، إذ إن موضوعه الذى يطرحه لايستدعى مثل هذه الحيل الجمالية، خاصة وأن رسالة نصه محددة فى إظهار المفارقة بين نموذجين / مكانين لكل سماته، وبالتالى موقعين حضاريين يكشفهما معاً لتتضح حدة هذه المفارقة دون تغميض للقوافى.

وهناك شكل آخر للرباعى، وقد استخدمه بيرم، وهو يتكون من جناسين أولهما يتردد فى القفلين الأول والثانى، بينما يتكرر ثانيهما فى الثالث والرابع ومثاله:

ياست ياأخت الحسين جيرينا | أ
من البلاوى السرتمية علينا | أ
الميكرفون ممنوع فى حارة الصارى | ب
أحمد محمد واحنا فوقنا داوى(٩) | ب

ولبيرم مواويل مردوفة على الشكل التالى

وياللي بالعرقسوس ماشي ويتخبط | أ
عبط علي قدرتك والكبابات عبط | أ
خايف عليك وانت ماشى فى حى مزبط | أ
من نقرة تندب فيها وانت متربط(١٠) | أ

ولقد فارق بيرم القياس الشعبي للموال معتمداً علي بنيات موالية مختلفة في شكلها، وهي تعد بنى صغيرة تسهم في البناء الكلي الذي يشكل بعض نصوصه ولنلحظ مغايرته للشكل الرباعي في قصيدة «صيفت» (١١) والتي تأخذ الشكل التالي:

(١) ــــــــــــ أ
(٢) ــــــــــــ أ
(٣) ــــــــــــ أ
(٤) ــــــــــــ ب

ويتتابع هذا الشكل فى صورة منتظمة لكنه يفارقه مخترقًا هذا النموذج فى نهاية القصيدة وذلك على الوجه التالى:

(أ - أ - ج - ب)

إن بيرم شديد الحرص على تكرار الوحدة الصوتية (ب) التي تربط بين البنيات الثلاثية مخترقًا السيمترية الثلاثية المنتظمة.

إذن فبيرم ليس ابناً وفيًا على طول الخط للنص الشعبي، لكنه يتخطى أبوته ليصنع أبوة لنصه، إضافة لذلك فإننا لن نجد لديه صورتهم عن العالم ولا انحيازاتهم وتخيلاتهم وميولهم، فقصائده تشكل بنية أخرى للوعى لا تقف عند ما يطرحه النص الشعبي لكنه يخترقه على مستويين:

- مستوى الشكل
- مستوى الطرح
- وما يضمهما من مفردات تتساوق مع واقع يخص رؤيته

وهناك شكل رباعي لم نره كشكل شعبي، وهو الشكل الرباعي الأعرج، وهو يتناص شكلاً مع الخماسى فى نظامه، ويكون كالمخطط التالي:-

أ / أ ←── قافيتان متحدتان.
ب ←── البيت الثالث غير المقفى.
ب ←── ترديد موسيقى للقافية الأولى.

والبيت الثالث يكون بمثابة بداية قول يكمله البيت الأخير معلناً تتويج المعني رؤيوياً وموسيقياً.

فى لورى رايح جماعه يهتفوا لفلان
ولوري راجع جماعة يهتفوا لعلان
لا مجلس الأمة سلمه تشترى بمزاد
ولا النيابة ياعالم كوسة وبدنجان.

ثانياً: الموال الخماسى

استخدم بيرم نوعين من المواويل الخماسية:

أ- الخماسى متماثل القافية:

وهو يسير على قافية واحدة ويكوّن وحدة واحدة داخل القصيدة.

يهون علّى الحديد والسجن والسجان | أ
ويهون على أقاسى كل ضيم وهوان | أ
ويهون عليكى ياعينى الكى بالنيران | أ
الله يهون كل دا وأقول زيدونى كمان | أ
مادام حبيبى اللى أحبه راح يبات فرحان | أ

يستعير بيرم من النص الشعبى آلية التكرار فى مفردة «يهون» التى تسهم فى تصعيد المعنى، إذن فتناص بيرم فى هذا الموال مع المفردة التى استدعاها سياق النص، لذا سنجد بعض مفردات موالية مثل (الضيم - الهوان - الكى بالنيران)، لكنه يفارق السياق الشعبى بـ (الحديد - السجن - السجان) ليحيل إلى قضيته الخاصة وهى «التضحية من أجل المحب».

ب - الخماسى / الأعرج

الموال الخماسى / الأعرج يتكون من خمسة أبيات، وتكون قوافيه الثلاثة الأولى من جناس واحد، والرابعة «حرة» / عرجاء، أما الخامس فإنه يعود بجناسه إلى الأقفال الثلاثة الأولى (١٢)

من عشقى فى الزرع جبت عود مرير وناشيته | أ
وجبت له ميه فى كف أيدى ورويته | أ
وصبرت عليه حول لما أن طرح جيته | أ
وجيت أدوقه لقيته مر لم يتداق | ب
تعتب عليه ليه ماهو أصل المر من بيته | أ

إذن فنظام هذا الشكل يأخذ المخطط التالى

(١) ــــــــــــ أ
(٢) ــــــــــــ أ
(٣) ــــــــــــ أ
(٤) ــــــــــــ ب
(٥) ــــــــــــ أ

ولبيرم فى هذا الشكل:

لو كان فى توابنا نايب ينظم الأوبريت
أو حتى ينظم على تربة أبوه كام بيت
أوحد كان قاله إيه رميو وإيه جوليت
ماكانش يصبح قانون الفن والتفكير
مدشوت لغاية مايتفرق ورق تواليت

والملاحظ فى الموال الخماسى أن الأقفال الثلاثة الأولى (المتحدة القافية) تمثل الحركة الأولى فى الموال، وهى تمهد للصعود للحركة الثانية التى تبدأ بالشطر الرابع غير المقفى، والذى يكون بمثابة بداية جملة يكملها الشطر الأخير، أى أن حركة البناء تصعد خلال

الشطرين وكأنهما بيت واحد تنتهن بانتهائه التجربة ويمثل الشطر غير المقفى فى الموال الارتفاع الذى يعقبه الهدف فى الشطر الأخير. إن بيرم يدرك السياق الذى يبدع منه وفيه، وتشعر بفرديته/ فرادته التى تتبدى فى وجهة نظر تنتهى بمفارقة النهاية، وهو ينحاز إلى مفردات (الأوبريت ـ رميو ـ جوليت ـ قانون الفن ـ مدشوت ـ تواليت) لتدخل قارئها إلى سياقه الساخر، وهو سياق نخبوى يخص فئة معينة يخاطبها، إذن هو يختار نوع الخطاب بمفرداته المغايرة لمفردات النص الشعبى، رغم استعارة بعض آلياته الشكلية.

ثالثاً: الموال السباعى / النعمانى / الزهيرى

إن البيرم وراء هذا الشكل الفنى من أشكال الموال هو خلق مساحة أكثر حرية واتساعاً، إذ إن الشكلين الرباعى والخماسى لم يفيا بالغرض المراد النظم فيه، كذلك فقد أصبح لبيرم ذاكرة من المواويل الرباعية والخماسية على تنوعاتها ـ تمنحه الرغبة فى الولوج إلى شكل جديد وهو الشكل السباعى، والمخطط التالى يوضح لنا هذا الشكل:

أ
أ الحركة الأولى (عتبة الموال)
أ

ب
ب الحركة الثانية (ردف الموال)
ب

أ الحركة الثالثة (الغطاء / الرباط)

ياقرن ياعشرين ياريتك كنت قرن الفيل
وفيك محمد بعث بالوحى والتنزيل
وفيك عمر يرعب العالم بلا أساطيل

جيت والتقيتنا قلاشوه بالجاروف نتباع
لا المشترى فى التمن ماكس والا البياع
ومين فى سوق الدلالة يشترى الصياع

إلا لمسح الجزم ويدحرجوا براميل

ويكمل بيرم قصيدة «القرن العشرين» على هذا النسق حتى نهايتها.

والموال السباعى من الأشكال الأثيرة لدى الجماعة الشعبية، ويطلق عليه بعض المبدعين «السبعاوى» أو النعمانى فى مصر والزهيرى فى العراق، وهو يتكون من سبعة أغصان، ثلاثة منها بقافية واحدة وجناس واحد، وثلاثة أخرى بقافية مغايرة للأغصان التى سبقتها من حيث الجناس، أما الغصن السابع فعلى جناس وروى الثلاثة أغصان الأولى[14] .

البخت كان باخ وسمسمع بس باخ تانى | أصبح كريهًا
ومسح مع ناس أرازل بس باخ تانى
عدل بخوتهم وسيل بس باخ تانى | مدمجة تعلى (بختى أنا)
وعاب عيبه ولا فيه بحر يغسلها | يمحوها
أنا لو شكيته لحجر صوان يغسلها | يطهرها
لو جبت الكلبة ماء الورد يغسلها | ينظفها
تلعب بذيلها ولاتنسى السباخ تانى | روث البهائم المخلوط بالتراب

ستلاحظ هنا مستوى مختلفاً للتعامل مع المفردة بما لها من خصوصية تحيلها على القيمة السوسيواستاطيقية التى تنتجها الجماعة الشعبية، وهى قيمة «الحظ، ومعاندته»، وتتضافر هذه القيمة مع باقى عناصر المنظومة التى تضم موتيفات اعتقادية سنجدها فى الأمثال مثلا:

ـ الحظ لما يؤاتى يخلى الأعمى ساعاتى.
ـ قليل البخت يعضه الكلب فى المولد.
ـ يابخت من كان النقيب خاله.
ـ قيراط حظ ولا فدان شطاره.
ـ قليل البخت يلاقى العظم فى الكرشه...إلخ

إضافة إلى بعض المعتقدات التى ترتبط بنجاسة الكلبة والحجر الصوان اعتقادياً وتشكيلياً، والذيل، بما يشير إلى موتيفات مثلية مثل:

ديل الكلب مايتعدل لو حطو فيه قالب... إلخ، إذن فالنص الشعبى لايعمل بمعزل عن المنظومة الكلية للجماعة، بينما سنجد مواويل بيرم تشكل بناءً مستقلاً، ويتمتع كل واحد منها باستقلالية تخصه تختلف من طرح لآخر، قد تتماس مع الموال شكلاً، أو تستلهم بعض قيمه، لكنها فى الأغلب تنتصر لفرديتها/ فرادتها وقضيتها التى لاتخص الجماعة الشعبية، وإنما تخص رؤية بيرم لواقع أعم وأشمل.

وكما أن بيرم كتب مواويل سباعية مختلفة الجناسات، فإنه كتب أيضاً مواويل سباعية متماثلة القافية (أ ـ أ ـ أ ـ أ ـ أ ـ أ ـ أ) مفارقاً الشكل الذى اعتاده المبدع الشعبى، وربما يعود حرص بيرم على عدم تغميض قوافيه لأنه شاعر كتابى، أى أن وسيلة إيصال نصه التدوين، كما أنه لم يتعاقد مع جماعة بعينها على قول مشفر تستمتع بفك ماغمض منه، لأنها تدرك مفاتيحه، وتملك سياقه.

رابعاً: الموال الثمانى

تعامل بيرم مع هذا الشكل على نظامين:

أـ الموال الثمانى الذى يتكون من حركتين جناسيتين، وهذا الشكل لم نجد له مثيلاً فى الشعر الشعبى، لكنه يقارب فى نظامه الموال السباعى فهو يسير بنائياً على النظامين التاليين:

(١) ــــ أ	(١) ــــ أ	
(٢) ــــ أ	(٢) ــــ أ	يكرر بيرم
(٣) ــــ أ	(٣) ــــ أ	هذه الوحدة
(٤) ــــ ب	(٤) ــــ أ	[الثمانية]
(٥) ــــ ب	(٥) ــــ ب	لتكون فى
(٦) ــــ ب	(٦) ــــ ب	النهاية بنية
(٧) ــــ ب	(٧) ــــ ب	نصه الكلية.
(٨) ــــ أ	(٨) ــــ أ	

العتبة:
١ـ فى حارة القدرة دلالة اسمها ام خليل
٢ـ خمسين سنة عمرها لكن من الشماليل
٣ـ وراها قنطار شغت شايلاه وهم ثقيل
٤ـ بالاختصار لما تمشى تفكرك بالفيل

الردف:
٥ـ والبرقع اللى على الأنف المريض محطوط
٦ـ بالصلعة والفن فوق كرسى كان ممطوط
٧ـ مايظهر إلا عيون متكحلة وخطوط

الرباط:
٨ـ ويخفى داهية حلك واسع وصدغ طويل[15]

إن بيرم تمثل السباعى، لكنه أضاف بيتاً للحركة الأولى، فأصبح الموال ثمانياً، إن بيرم يتناص مع النظام الهندسى للموال السباعى، ويستخدم فى الموال السابق بعض الموتيفات Motifs الشعبية المستمدة من الحارة المصرية والتى منها (الدلالة ـ البرقع ـ التكحيل) فكل مفردة تستدعى عالماً يتماس

مع الأفكار الشعبية، كما أن استدعاءه للحارة يضمر خلفه مجموعة من العادات والتقاليد، وطريقة فى الزى والتجميل، بل وطريقة فى الكلام تخص بعض الحارات المصرية.

ولبيرم فى هذا الشكل نموذج آخر يغاير به بين عدد الحركتين فيجعل الأولى مكونة من أبيات ثلاثة، والثانية من أربعة أبيات، على عكس الموال السابق، ثم يأتى ببيت ثامن يكون رباطاً للموال.

ب - الموال الثمانى المتبادل القافية

وهو يتكون من حركة واحدة، يتم فيها تبادل القافيتين على النحو التالى

(١) ________ أ
(٢) ________ ب
(٣) ________ أ
(٤) ________ ب
(٥) ________ أ
(٦) ________ ب
(٧) ________ ا
(٨) ________ ب

الفن فى الشرق منه قلبنا ممغوص	أ
من كتر ما بيجلب الأوخام والأوجاع	ب
صبح هلاهيل لابسها مدعى بلبوص	أ
على المسارح وع الشاشة وفى المذياع	ب
من كل تيجان ملوك الفن فيها فصوص	أ
اللى سرقها اشتهروا واللى بدعها ضاع	ب
على المسارح تروح تسمع كلام مرصوص	أ
عن الحكم والمواعظ سقفوا يارعاع	ب

إن لنص بيرم حركية أوسع من القوالب الشعبية، وهو يدرك بوعى الأشكال الشعبية وينوع من خلالها أحياناً، ويفارقها فى معظم الأحايين وقد كتب بيرم أزجالاً فى شكل مواويل من عشرة أقفال وزاد عليها فى مواويل أخرى؛ إن هذا التنوع تضيق هذه الصفحات عن استيعابه ومن النقاط المهمة استخدام بيرم لبحر البسيط مع بعض الخروجات العروضية التى أتاحتها له تجربته المنتفضة على الانتظام، ويبدو أن بيرم كان مغرماً ببحر البسيط وإيقاعه، ومايستدعى من مواويل متنوعة فهذا البحر المركب قد كتب به بيرم حوالى ٤٢٪ من جملة أزجاله (١٦)، ونظن أن هذا البحر الذى يقارب إيقاعه إيقاعات المّوال هوخير دليل على جدل بيرم الوزنى مع الموال.

درج المؤرخون فى كتابتهم على القول إن للموال وزناً واحداً وأربع قواف، وهو من بحر البسيط، ومن أجزائها - يقصد القوافى - فاعل، مفعول، فعال، أفعل(١٧).

والموال على هذا النحو تكون أجزاؤه «مستفعلن - فاعلن - ستفعلن - فطن) وهناك ضروب أشار إليها المؤرخون منها:-

- مستفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلن
- مستفعلن فاعلن	مستفعلن فطن
- مستفعلن فاعلن	مستفعلن فعلان.(١٨)

وتواتر كلام الباحثين عن بحر البسيط بعده بحراً للموال، دون تحليل لعروضه والوقوف على تحولات التفاعيل مكتفين بما نقلوه عمن سبقهم، أو مكتفين بأن الحس دلهم على أن هذا الموال أو ذاك هو من بحر البسيط، أو أن البسيط أصبح لصيقاً بالموال.

إن بحر البسيط الذى رصده الخليل من خلال الشعر الخاص، وهو نتاج بنية ثقافية وأيديولوجية خاصة، ومرتبطة بزمكانية معينة، وإن صح خضوع الشعر الخاص لقواعد الخليل، فإنها لاتصح فى بنيات أيديولوجية أخرى، وبالتالى فإن دراسة الإيقاع فى الشعر الشعبى تحتاج إلى أدوات تحليل جديدة تكون لها القدرة على وصف هذا الإيقاع، واكتشاف طبيعة العلاقات التى تسهم فى تشكيل هذا الإيقاع ومنها:-

١- العلاقة بين إيقاع الشعر وطبيعة الجماعة أو الشاعر المنتج للنص من حيث: اللهجة - عناصر البيئة الطبوغرافية - الإيقاع الداخلى للمبدع المحكوم بأطر «حضارية، طبقية، اجتماعية، سيكولوجية».

٢- العلاقة بين الإيقاع ووظيفة النص من حيث شكل النص(١٩)

٣- مناسبة النص.

٤- الوظيفة الاجتماعية للجماعة المحلية التى تنتمى للجماعة الشعبية - بالنسبة للنص الشعبى - (البناء - الصيد... إلخ)، وبالنسبة للزجال فردانيته وتمرد نصه أو خضوعه للتقاليد، سيكون له أثر فى إيقاعه.

٥- العلاقة الظاهرة لإيقاع المفردة: والعلاقة الباطنة لها، وربط ذلك بالسياق المّوالى، وبالتالى ربط البنية الصوتية بالبنيةالدلالية.

حلق وحوش إمسك الطرطور على ماجى	إلى أن آتى
اللى المره معموماه كالفلك على ماجى	مدمجة (على موجه)
عبيط وعامل لإنه واد على ماجى	مدمبا (علىجى) نمبة الطم.
بيحب بره ومراته محيراه حاره	حيرة
إن قال لها بم تبقى بلوته حاره	حارّة
بتغيب عن الدار ولايعرف لها حاره	أصغر من الشارع
وتقول ياجاره اديه المفاتيح على ماجى	

حلق وحوش - إمسكط - طرطور على - ماجى

٥/٥/ - //٥٥/٥/ - ٥//٥/ - ٥٥//٥/٥/

مستفعلان - فاعلن - مستفع علُ - فعلن

اللى المره م - عوماه - كالفلك على - ماجى

٥/٥/ - ///٥/٥/ - ٥٥//٥/ - ٥//٥/٥/

مستفعلن - فاعلان - مستفعلُ - فعلن

عبيط وعا - مل لإن - نه واد على - ماجى

٥/٥/ - //٥٥/٥/ - ٥//٥/ - ٥//٥٥//

متفع لن - فاعلن - مستفع علُ - فعلن

إن قال لها - بم - قى بلوته - حاره

٥/٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥//٥/ - ٥//٥/٥/

مستفعلن - فاعلن - مستفعلن - فعلن

بتغيب عن اد - دارولا - يعرف لها - حاره

٥//٥/ - ٥//٥/٥/ - ٥//٥/ - ٥//٥٥/٥/

مستفع علن - فاعلن - مستفعلن - فعلن

وتقول ياجا - ره اديه ال - مفاتيح على - ماجى

٥/٥/ - //٥٥/// - ٥/٥/٥/ - ٥//٥٥/٥/

مستفع علن - فاعل لن - متفاع علُ - فعلن

ومن خلال تقطيع كبيرة من المواويل قمت بها فى دراسة سابقة (٢٠) لاحظت خروجات عدة على نظام الخليل ابن أحمد، خاصة فى بحر البسيط، هذه الانحرافات على القاعدة تؤكد خصوصية الموال الإيقاعية.

إن انتظام الشعر الرسمى لم يسجن الشعراء الشعبيين فى نظامه ، إذا إن العبرة بتحقق القول شعراً، وتحقق الجماعة فى القول، ومن هنا نؤكد على أن الأوزان التى استنبطها الخليل، وماوضعه من قواعد ليست القول الفصل فى أمر موسيقى الشعر، وبالتالى لايجب أن تنفى شعرية الشعر الخارج عن أطر البحر أو التفعيلة، ويؤكد هذا الرأى الزمخشرى قائلا : «والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لايقدح فى كونه شعرًا، ولايخرجه عن كونه شعرا (٢١) .

ومن خلال التحليل العروضى لعدد من المواويل تم رصد مجموعة من الانحرافات على تفعيلتى «مستفعلن» و«فاعلن»؛ ونعتقد أن الموال السابق خير دليل على هذا الخروج ونستطيع أن نستنتج من خلال تحولات البسيط مايأتى:-

- التقاء الساكنين فى الكلمة الواحدة، كذلك فى وسط البيت الشعرى وذلك فى كل من مستفعلن وفاعلن ، والتقاء الساكنين لايجوز فى اللغة العربية إلا فى حالتين هما:-

الأولى: حالة الوقف.

الثانية: فى وسط الكلمة بشرط أن يكون الأول من الساكنين حرف مد والثانى مدغماً فى مثله نحو «دابة» و«شابة»(٢٢) .

ونعتقد أن الشعر الشعبى ليس وحده هو الذى يمثل هذا الخروج، وإنما سنجده فى أزجال بيرم - وقد تنسحب هذه الخصيصة على العاميات - بعدها نصوصاً تحتل فيها قيم المشافهة قدراً كبيرًا، إضافة إلى أنها تخرج عن الأطر النحوية والصرفية أى عن أجرومية العربية، ولذا فإنها تعزف على أوتار جديدة وتعزف عن صرامة البحر الخليلى.

٢- المربع / الواو

المربع فن شعرى شعبى، يقال إن أول من ابتدعه ابن عروس، وهو شاعر مصرى أُختلف حول وجوده، وإن كانت معظم النثارات التى كتبت عنه تؤكد مصريته، كما أن نصوصه تؤكد بما لها من خصائص فنية روحه المصرية.

إن فن المربع فن يقوم على التجنيس الكامل فى قوافيه، ويشترك مع الموال فى خصيصة تغميض القوافى لدرجة أن بعض رواته يطلقون عليه اصطلاح «قول مقفول»

باللى بتنده.. عايز مين		الطرح
خولى الجنينة عَبى تانى	عبى تين.	العتب
كلام العوازل عيِز مين	يأذى من ؟	الشد
خلاً اللى طاب عًبى تانى	اسئلأ مرة لخرى	الصيد

والمربع يتكون من أربع حركات هى:

١- الطرح .

٢- العتب.

٣- الشد .

٤- الصيد .

والمربع يرتكز على لعبة التجنيس ليحدث المفارقة الصوتية / الدلالية فى «الصيد»، أى فيما يصطاده الشاعر فى نهاية مربعه، وقد كتب بيرم بعض المربعات، وإن كانت أقل الأشكال كماً فى دواوينه

قريت ومليت كفايه
خوف السقوط والبطاله
وكل ماازداد قرايه
بالدنيا أزداد جهاله

* * *

ياطالب العلم تنداس
لو يبقى علمك بضاعه

* * *

تنفع وتستنفع الناس
لو كنت صاحب صناعه

* * *

ياعالم العلم بالله
يزيد فى نور البصيره
واللى استدارت نواياه
يلقى الذهب فى الحصيره

* * *

إن كنت تطلب رضا الله
يجعل لك الناس عبيدك
وإن كنت تطلب رضا الناس
أقلهم يبقى سيدك

* * *

العلم والصبر كنزين
روتشيلد محتاج إليهم
واللى يقول الكنوز فين
إبكى ياعينى عليهم.(٢٣)

* * *

ومن خلال قراءة هذه المربعات سنلمح حساً حكميًا يتخللها، كما سنجد تجنيسًا ليس كاملاً فى قوافى المربعات، لكن بيرم مشبع بظلال المربعات الشعبية خاصة مربعات ابن عروس

اللى يداديك داديه
واجعل عيالك عبيده
واللى يعاديك عاديه
روحك مهياش بإيده

* * *

دنيا تجاريب تجاريب
تاهت فيها البصاره
المعزة تجرى ورا الديب
والسبع تاكله الحماره

* * *

الصبر لابأس بالصبر
لكل من راح تواسى
قلّب كفوفك على الجمر
حتى تنول الخلاصى

* * *

لو كنت خايف من الله
ولا من القبر والهول
ماكنت تغتر بالجاه
والظلم والجور والعول.(٢٤)

* * *

وحينما عاودت قراءة مربعات ابن عروس، لم أجد أية تماثلات بينها وبين ماكتب بيرم ، رغم إحساسى كقارئ، بروح ابن عروس تتغلغل داخل مربعات التونسى، وقد كان بيرم من الذكاء بحيث صنع مربعاته بشكل لايشى بشبهة الاندياح فى ابن عروس، فلم يلجأ بيرم إلى التورية والكلام غير المباشر، إذ إنه كان شاعر

المواجهة المعلنة على عكس ابن عروس الذى فرض عليه عصره أن يغمض بعض قوافيه، حيث إن ابن عروس - حسب معظم الروايات[٢٥] ولد فى عهد المماليك، وكان عصره يحوطه البطش والغلظة، إضافة إلى أن ابن عروس كان شاعرًا شفاهيًا يحقق بتغميضه للقوافى جماليات تلقى خاصة، بينما بيرم شاعر كتابى، لذا فقوافى مربعاته واضحة نافذة إلى لب قضيته.

٣- السيرة الشعبية

إن شاعر الربابة غالباً - يؤدى نصه فوق منصة مرتفعة قليلا عن الأرض، وبعد العزف الافتتاحى الذى يعد بمثابة «الفرشة»، التى يقصد بها الشاعر تهيئة المناخ للتلقى، كما تظهر براعته فى العزف كيما يكتسب مصداقية تتأكد وتتعمق ببداية «القول»، وللسيرة تقاليد يتبعها الشاعر قبل دخوله فى الأحداث، حيث يبدأ أولا بذكر الله والصلاة على النبى ومدحه، وهو يمهد هذه «التمهيدة» الثانية لدخول عالم السيرة، وهذا الجزء التأصيلى الذى يمنح شخوص سيرته مصداقيتها، ولاينفصل هذا الجزء الممهد للدخول عن بنية النص «السيرى»، وإن كانت بعض الروايات تكون فيه متفاصحة تحاول أن تقترب من قداسة النص الدينى، كما أنها - فى الوقت نفسه - تستدعى أشخاصاً مقدسين [٢٦].

لم يخلق الرحمن مثل محمد
نبى الهدى اللى جانا بالقرآن
صلى عليك الله ياعلم الهدى
يانور العيون ياصفوة الرحمن

بعدها تتوالى المربعات التى «تصلى على النبى» ومدحه:

صلاة النبى تغنى عن القوت
وتمنع البلا.. والمراضى
يستاهل علقته بالسوط
اللى معاه كفو الزيارة ماراضى.

وبعد مدح النبى والشكوى من غير الأيام، ينتقل إلى سرد أحداث السيرة فى شعرية تربط بين الصلاة على النبى ومدحه ومآسيأتى من أحداث.

إن بيرم لم يفته عالم ثرى ومثير وهو عالم السيرة، لذا فقد كان مدخله فى قصائد عدة مدخلا سيريًا، مدخل شاعر الربابة، وقد قمنا برصد بعض هذه المداخل:

أصلى على صاحب الرسالة محمد
نبى وطنى جاهد وشاف المصايب
(القنال - ص ٣٢)

أصلى على المبعوث نبينا محمد
المنتخب للخلق يوم الشفايع
وأصلى على مصر السعيده ونيلها
على ما جرى فى أرضها من وقايع
(لجنة ملنر - ص ٤٢)

أول ما نبدى القول نصلى على النبى
زغلول راجع منصور وجايب خبرها
(ضياع جغبوب - ص ٤٦)

أصلى على الهاشمى نبينا حبيبى
محمد المبعوث فى قوم صالح
يقول الفتى الطهقان مما جرى له
والهم والأحزان تصدى القرايح
(الرياضة - ص ٥٥)

أول ما نبدى القول نصلى على النبى
نبى عربى يلعن أبوك يا بخيت
تانى كلامى وفد مصر بلدنا
ولع شموعه والتقى بكبريت
(على الربابة - ص ٦٦)

أصلى على النبى العربى محمد
واسلم عالمسيح عيسى النصارى
يقول المصطفى الغازى حبيبى
وسيف الشرق من طنطا لبخارى
(حرب الترك واليونان - ص ١٠٢)

من عهد ما شبيت أصلى على النبى
نبينا اللى يهجم عالعدا على طول
(هزيمة اليونان - ص ١٠٣)

أشوف نسانا اليوم وأصلى على النبى
اللى أمرنا نحجب النسوان
مضمون خراب البيت على يد صاحبته
اللى لازمها كل يوم فستان
(الفساتين - ص ٢٦٧)

إن بيرم لا يبتدئ بعض قصائده بالصلاة على النبى فقط، وإنما سنلمح فى هذه القصائد استخدامه لصيغة «فعايل» و«فاعل» فى تقفية قصائده وهى صيغة تخص نص السيرة الهلالية تحديداً [٢٧].

يقول أبو زيد الهلالى سلامه
ونيران قلبى زايدات اللهايب
وعينى من كتر البكا قل شوفها
جرى دمعى من فوق خدى سكايب[٢٨]

***

يقول الفتى العلام عما جرى له
الأيام والدنيا شوف العجائب
فنحن الملاحم يا سلامه تدلنا
من عهد تبع أرخت فى الكتايب[٢٩]

إن بيرم قد استخدم «الافتتاحية» التى تبدأ بالصلاة على النبى لعلة تشابه علة الشاعر الشعبى، لكنه يدخلك بعد تمهيده إلى موضوع حيوى وأثير مثل: «حفر القنال» - «لجنة ملنر» - «ضياع» «واحة جغبوب».. إلخ، وبيرم يستخدم بعض الجمل الأسلوبية مثل: «يقول الفتى..» و«أول ما نبدى القول...» لكنه يمنح حسًا مفارقًا للسيرة، حساً ساخراً تزيده الفصحى المتعاظلة أحياناً سخرية، إذن فنص بيرم يتناص مع بعض تيمات السيرة لكن ليؤدى دوراً مناهضاً فى سرعة متلاحقة على عكس السيرة التى تكون إمكانات السرد فيها أعلى من قيم المفارقة الشعرية.

٤ - بعض الموتيفات الشعبية الأخرى:

إن بيرم لم يشيد بناءه على أساسات ابن عروس والنديم، وإنما هو بقصائده أساس جديد، فهو يقدم نفسه/ عالمه بعده «آخر» له بناءاته التى لاتتخلى عن تراثها خاصة الشعبى منه، وكما عاد بيرم إلى المواويل والمربعات والسيرة الشعبية، فقد عاد لاصطياد الموتيفات من الأغنية الشعبية، إضافة إلى بعض المعتقدات والعادات والتقاليد المصرية الشعبية، عاد إليها لا ليحاكيها، لكن ليستلهم بعضها وليتناقض مع بعضها الآخر، وربما ترجع عناية بيرم الاستلهامية الفائقة إلى ارتحالاته ونشأته فى حى شعبى، وعمله صغيراً إلى أن هذه الموتيفات كانت تتمتع بحياة وخصوبة فى زمن كتابتها، فلقد شاهد وعشق شعراء الربابة والأدباتية واستطاع اصطياد بعض موتيفاتها وإدخالها إلى عالمه مستلهمًا ما يتسق مع تجربته الشعرية، وقد تعامل بيرم مع الفولكلور فى مستويات عدة:

مستوى التضمين: أى تضمين أجزاء كاملة من أغنية شعبية أو مثل أو تعبير.

مستوى التضفير: أى صناعة نسق يتداخل فيه الفوكلورى مع الصيغة الشعرية الخاصة.

مستوى التحويل: أى تحويل جملة الإشارات الفولكلورية إلى قيم استاطيقية جديدة.

مستوى الظلال: أى وجود ظلال فولكلورية ليست واضحة تمامًا بحيث نستطيع الإمساك بها لكنها تشير إلى مصدر ضمنى وبعيد فى آن واحد[٣٠].

إن بيرم قد تعامل مع المستويات السابقة وقد أوضحنا ذلك سابقًا ، وقد استلهم فى نصوصه بعض الأمثال الشعبية مثل:

ياما ناس فى نعيم وفى نعمه
ويتمشى ع العجين

فهنا يستدعى ضمناً المثل المعروف «يمشى على العجين ما يلخبطوش» وهو يجتزئ المثل المعروف «اللى يعيش ياما يشوف واللى يلف بيشوف أكتر».

فى قوله «وياما تشوف...»

كما يستخدم التعبير الشعبى «يجعل كلامنا خفيف عليهم» فى قوله :

يجعل كلامنا عليك
سخسخ خفيف مشغول

وهذا أمثلة تختفى فى بنية نصوصه تحتاج لدراسة موسعة. كما سنجد عند بيرم نصوصًا منتقدة لبعض العادات والتقاليد كعادات وتقاليد الولادة «قصيدة النفاس - ص ٢٠٨) وما يستتبعها من إسراف فى الإنفاق والاعتماد على الدايات، كما سنلمح إشارته إلى العادات المرتبطة بعمل «كحك العيد».

يقول ابن البلد يعنى المهلهل
أنا والكحك معمول لى قضيه
بفضل الله طلع كحك السنه دى
بدون أحزان أو حادثه رديه

وسنلحظ حسه الانتقادى لهذه العادات، إذن فليس لبيرم إيمانات الجماعة الشعبية بهذه العادات السيئة من وجهة نظره، لذا فهو العين الناقدة التى تتشوف الأمور بعيداً عن «الكتلة»، كما سنلمح أجزاء تستلهم من الأغنية الشعبية بعض مفرداتها :

على القهاوى يا ستاتنا
عيونا حدارجه
قاعدين عليكو بنتفرج
واحنا الفرجه

فسنجد مفردة «حدارجه» بظلالها ترتبط بالأغنية الشعبية :

حدارجه بدارجه
من كل عين زرجه
حدارجه بدراجه
أمك طويله وعارجه

وبعد فإن عالم بيرم وعلاقته بالآخر الشعبى تواصلا ونفيًا إحلالاً وإزاحة، استلهاماً وتوظيفًا - يحتاج إلى عدة بحوث يكون مهمتها محاولة الكشف عن جدل علاقته بالثقافة الشعبية، وما هذه الورقة البحثية إلا مساهمة أولية فى محاولة الكشف هذه. ■

الحواشى :

* استعرنا مصطلح التوسان من الفزياء؛ والتوسان (الذبذبة) وهو افتراض فزيائى لتفسير الكون، وهو يرى أن الكون يخضع لتذبذب دائم بين عمليتى التمدد والانكماش مما يحفظ دوام المادة، وقد استعرنا هذا الاصطلاح وربطناه بالتناص لنشير إلى تذبذب العمليات التناصية من الاحتواء المتسع لنصوص سابقة والنهل جزئياً فى حالة أخرى مع الحضور الدائم لجوهر تجربة التدخل النصى انظر، العلم فى منظوره الجديد، روبرت م. أجروس، جورج ن ستانسيو، ترجمة: كمال خلايلى، س: عالم المعرفة، ع (١٣٤) الكويت - فبراير ١٩٨٩، ص ٦٢ - ٦٣.

(١) انظر صلاح الراوى، الحيوان فى الشعر البدوى فى مصر - أطروحة دكتوراه - كلية الآداب جامعة القاهرة - ١٩٨٧.

(٢) من شعراء هذه الفترة/ التجربة على اختلاف رؤاهم (مجدى الجابرى، يسرى حسان، صادق شرشر، طارق هاشم، هيثم الشواف - بهاء عواد - حسين أحمد حسين، شحاته العريان، محمود الحلوانى).

(٣) مسعود شومان، بيرم التونسى بين بلاغة الإنشاء وإنشاء بلاغة جديدة مجلة ابن عروس، ع (٣) يونيو ١٩٩٣.

(٤) سعيد الوكيل، المعارج والتنزلات عند ابن عربى - دراسة فى النص الصوفى - أطروحة ماجستير - آداب عين شمس - ١٩٩٥.

(٥) صبرى حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبى، مجلة ألف ع (٤) ١٩٨٤.

(٦) المرجع السابق.

(٧) بيرم التونسى، أشعار بيرم التونسى، مدبولى، ص١٩ ط٢، ١٩٨٥.

(٨) المرجع السابق، قصيدة الصحة، ص١٩.

(٩) المرجع السابق، قصيدة حى السيدة، ص٢٠.

(١٠) المرجع السابق، قصيدة قلم الصبانة، ص١٨.

(١١) المرجع السابق، ص١٣٧.

(١٢) مسعود شومان، الخطاب الشعرى فى الموال، دراسة تحليلية فى تشكيل النماذج الإنسانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤.

(١٣) بيرم التونسى، مرجع سابق، قصيدة موال ملى، ص١٤٣.

(١٤) مسعود شومان، الخطاب الشعرى، مرجع سابق.

(١٥) بيرم التونسى، مرجع سابق، قصيدة البرقع، ص٢٣٨.

(١٦) يسرى العزب، أزجال بيرم التونسى، دراسة فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.

(١٧) صفى الدين الحلى، العاطل الحالى والمرخص الغالى، تحقيق د. حسين نصار - هيئة الكتاب، ١٩٨١.

(١٨) د. عبدالسلام أبو النجا سرحان، المجموعة الوافية بعلمى العروض والقافية، ١٩٨٥.

(١٩) حازم شحاته، المفهوم السائد لإيقاع الموال، مجلة الفنون الشعبية ع (١٩)، ١٩٨٧.

(٢٠) راجع دراسة «الخطاب الشعرى فى الموال» مرجع سابق.

(٢١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط٣، ص١٨٤.

(٢٢) رمضان عبدالتواب، فصول فى فقه العربية، مكتبة الخانجى، ١٩٨٣، ص٩٣:٩٤.

(٢٣) بيرم التونسى، مرجع سابق، قصيدة مناجاة، ص١٣٠.

(٢٤) من أشعار ابن عروس وقد قمت بجمعه وتحقيقه - الديوان الصغير، مجلة أدب ونقد، عدد إبريل ١٩٩٦.

(٢٥) راجع، ألوان الفن الشعبى، محمد فهمى عبداللطيف، أحمد سليمان حجاب، ديوان ابن عروس، الشيخ يوسف الشربينى، هز القحوف شرح قصيدة أبى شادوف.. وغيرهم.

(٢٦) مسعود شومان، شاعر الربابة بين درامية الأداء وتنوعات الموسيقى والشعر، ورقة بحثية، المهرجان الدولى الثانى للموسيقى الشعبية، ١٩٩٣.

(٢٧) راجع انتشار هذه الصيغة فى نص تغريبة بنى هلال الكبرى الشامية الأصلية، مكتبة المشهد الحسينى، (د. ت).

(٢٨) المرجع السابق، ص٧.

(٢٩) المرجع السابق، ص٣١.

(٣٠) مسعود شومان، التواصل والقطيعة، واستلهام المأثور الشعبى. مجلة الثقافة الجديدة، ع (٧٠) يوليو ١٩٩٤، وانظر آليات استدعاء التراث الشعبى، دراسة ملحقة بالأعمال الكاملة للشاعر سمير عبدالباقى، ج٢، دار العالم الثالث ١٩٩٥.



لوحة للفنان: محمد قطب

قصيدة العامية.. إلى أين؟

أمجد ريان



قـ يحاول بعض النقاد أن يبحثوا عن جذور الكتابة بالعامية فيرجعون إلى أزجال ابن قزمان الأندلسي، التى عدت تعبيراً عن حس شعبى بإزاء الأدب الرسمى فى الأندلس، فى القرن السادس الهجرى، وتجد تلك الدراسة بغيتها فى القضية التى تقيمّ شعر العاميةّ كما لو كان جزءاً حميماً من الإبداع الشعرى المصرى الحديث، أو جزءاً حميماً فى الفن المصرى الحديث بشكل عام، والاغتراف من نبع التراث الشعرى على امتداد تاريخنا هو حق متاح للقصيدتين العامية والفصحى على حد السواء.

إن الاعتقاد بأن لغة العامية فى الشعر هى لغة العامية فى الواقع لهو اعتقاد خاطئ، لأن لغة العامية فى الواقع هى لغة التوصيل البسيط للدلالة المباشرة، ولكن لغة العامية فى الشعر هى لغة خاصة تستنفد الأبعاد الدلالية والتشكيلية والإيقاعية معًا، كما أن هناك مفهوماً خاطئاً آخر يتصور أن متلقى قصيدة العامية أبسط من متلقى قصيدة الفصحى، ويكفى للدلالة على خطأ هذه القضية أن هناك قصائد بالعامية، لسيد حجاب، أشد صعوبة فى تلقيها من قصائد نجيب سرور المكتوبة بالفصحى، والمسألة ببساطة راجعة إلى أن منطق الفن الشعرى الذى يحوى القصيدتين الفصيحة والعامية، هو منطق أكثر تركيبية، وأكثر احتشاداً، لتقديم حالة جمالية خاصة، أما الرغبة فى مجرد التوصيل السريع للمتلقى، فهو أمر يقلل من قيمة الفن الشعرى سواء فى الفصحى أو فى العامية، لأن هذا يجعل الشاعر أسير إلحاح القضايا العامة المشتركة، فيظل أسير دائرة المسلمات، أو يظل متهافتًا على ما هو خارج المنطق الجمالى للإبداع الشعرى، فتضيع خصوصية الإبداع، وتنتفى إضافة الشاعر ونكهته الخاصة.

ستظل القضية الأساسية إذن هى أن الكتابة الشعرية تعبر عن موقف ملتزم تجاه الواقع الاجتماعى، وتجاه قضاياه وهمومه وأشواقه، ولكن هذا التعبير ينبغى أن يصاغ من داخل قانون الفن، لتبقى للفن موضوعيته وقيمته ومعطى إضافته. لقد طرح الشاعر المجهول، الشاعر التلقائى، الفلاح المصرى البسيط، طرح إبداعه فى صورة جمالية راقية من خلال الأدوار والليالى والمواويل والأشعار والأزجال التى بقيت على مدى التاريخ، عبّر الشاعر الشعبى عن أحلامه، عبّر عن القهر، وعن الجنس، وعن الحزن والفرح، وعن شوق استمرار المسيرة الإنسانية من خلال مهارات وقدرات لغوية فائقة، وكانت أداة الشاعر الشعبى سلاحاً أساسياً، لقد وعى الفنان الشعبى البسيط بقيمة خصوصية الإبداع الشعرى، وصبغ نصوصه بروح فنية خاصة، امتلأت بألاعيب جمالية، وتكتيكات لغوية تدل على وعيه الشديد بخصوصية الأداء اللغوى فى الشعر، انظر إلى [لا] فى هذه المقطوعة:

خايف أقول لا [له] يقول: لا

بدى أقول لا [له] وخايف

والنبى قوليله ياقُلا [ياقُله]

حين توردى ع الشفايف

كما عبر الفنان الشعبى بفداحة، وبصراحة الفنان، عن الحسية الشديدة ، وعن الجنس، من خلال إبداع يؤكد ثراء الحس، وفى هذا المقطع يغنى للخصب، وللحب فى مستواه العفوى الغنى المليء بالإنسانية:

بلتونا الله يبليكم
يا بيض يا قصيرين
تحت السرّة بشويه
النار والسكاكين
ياما نفسى أكون وياكى
على بير الشيخ على
أملالك يا صبيه
وانتِ تتفسّكى

كانت مبادرة يعقوب صنوع فى اعتماده العامية فى الفنون الأدبية التى قدمتها صحيفة [أبو نضارة] هى المبادرة الذكية التى أكدت فهم صنوع للمزاج المصرى عندما عبر عن همومه بالرمز والنكتة والحوارات الدالة، كانت الكلمة العامية هى الوسيط الذى ينشر أفكاره من خلال عمله الدءوب، واستطاع من داخل القالب الفكاهى أن يبتكر حساسية خاصة، تسرى فى وجدان الشعب كاللهيب، مصوراً الأبعاد الاجتماعية والحسية والنفسية للإنسان وقد أورد فى [أبونضارة] حواراً دالا جاء فيه:

الأول: دا راجل مجنون فلا أحد يعتبر كلامه، ونحن ننجح.

وهو ما ينول مرامه.

الثانى: يا هلترى العالم فى مخاطبتها تستعمل اللغة النحوية أم اللغة الاصطلاحية.

الأول: المشايخ وأصحاب المعارف والفنون عمرها ما بيكلموا بعضهم بالقاف والنون.

وكذلك عرفنا الانتقاد والهجاء الاجتماعيين عند عبدالله النديم، وكانت مجلته «التنكيت والتبكيت» نموذجاً صافياً لهذا، ومع بوادر الثورة العرابية ازداد نشاطه من خلال «اللطائف» كما عمل كمراسل حربى إلى جانب أحمد عرابى، ومن خلال أزجاله وخطبه راح ينتقد تصرفات الخديوى والإنجليز حتى نفى فى «يافا»، وعندما سمح له الخديوى بالعودة أنشأ مجلة «الأستاذ» وعاود نشاطه من جديد، لينشر أزجاله الساخرة، حتى نفى مرة أخرى إلى يافا، وتبقى أثر أشعاره قوياً فى شعب احترم هذا المبدع الساخر، العلمانى النزعة، الثائر على الظلم والمطالب بحقوق الناس.

النقد الاجتماعى أيضاً هو قضية شعر بيرم التونسى، ويرى بعض النقاد أنه كان يكتفى فى قصائده الزجلية، بالوقوف عند حدود العتاب الضعيف للظالمين، أما رجاء النقاش فقد استشهد بزجله كنموذج يعبر عن الشاعر الاشتراكى المهموم بقضايا الكادحين والباحث عن حل ثورى لأزمتهم، أما الذى لا يختلف عليه أحد فهو هذه الروح الساخرة، وهذا الحس التأريخى فى شعره، ونضاله ضد السلطان أحمد فؤاد من خلال جريدتيه «المسلة» ثم «الخازوق» حتى نفاه الإنجليز خارج البلاد، كانت قصائده تعج بالسخرية، وكانت قادرة على التأثير الشديد فى متلقيها مما دعا طه حسين أن يقول: «لا أخاف على الفصحى إلا من شعر بيرم».

أما الملمح المميز فى تجربته فهو النزعة المتهكمة الكاريكاتورية التى تتدفق فى كتابة الشاعر، وتجسد رغبته فى طرح النقد الصارخ للحياة المصرية، بداية من أدق تفاصيلها حتى مظاهرها الكبيرة والبارزة، هذه النزعة التعبيرية التى يجسدها فعل عقلى إرادى يمارسه الشاعر ليرسم مشاهد كاملة مترابطة لا يترك فيها لحظة واحدة للملل أو الخروج عن أسر خفة الظل والبساطة الموحية التى تميز أولاد البلد.

هذا الملمح يكون بمثابة علامة تنبيه تثير خيالنا من خلال هذا الكم الكبير من التهكم والشفقة والرفض والضحك فى مفارقات تفضح الفساد والظلم وتكشف العيوب.

والطاقة التعبيرية للكاريكاتير تمنح الشاعر والمتلقى معاً فرصة للتوحد فى المشاعر بإزاء أعقد القضايا الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، وتظل الذاكرة متوهجة سواء بإزاء التفاصيل الصغيرة الجزئية أو فى المشهد بكامله:

* العريس يدخل وتتلم الجماعه
وأما ييجى الأكل تتحط البتاعه
خمسميت مسروعه ياكلوا فى ربع ساعه
أربعين حلة خضار ومهلبية

* أربع عساكر جبابره يفتحوا برلين
ساحبين بتاعة حلاوه جايه من شربين
شايله على كتفها عيل عينيه وارمين
والصاج على مخها يرقص شمال ويمين
إيه الحكايه يا بيه؟ قال.. خالفت القوانين
اشمعنى مليون حرامى فى البلد سارحين

* يا فندى يا اللى أبوك باعتك تتعلم طب
وفايت العلم ودايرتعشق وتحب
سبع سنين فاتت ونت تغطس ماتقب
خليت أبوك من مصروفك يكفر ويسب
سيبك بقى من دى الغربة وارجع بيع لب

* خناقه دقت بين خليل ومراته
كان السبب فيها البتوع بتوعاته
أبصر خروقه ولا هم لباساته
القصد جتهم نيله هو وهيه
خليل فى الليل وقام يتعتم
وكان من الحرمه خايف متكتم
خاين على سريقه الطبيخ متعلم
والليلة قاصد حلة الملوخية
قام يحسس فى الظلام ويطشش
وكان لبلتها بالمناسبة محشش
ومد ايده ادلعدى بيفتش
يكرم مقامكم صادف القصريه

لقد ظل فؤاد حداد، حتى آخر أيامه، معمل إنتاج شعرى لا يتوقف، وطرحت تجربته أبعاداً جمالية لا تقل فى تجريبيتها عما قدمه أكبر الشعراء الحداثيين، ولا تقل فى الوقت نفسه بالتزامها، عن أصلب المواقف المرتبطة بقضايا الإنسان والواقع الاجتماعى.

لقد استقى الشاعر ثقافته من بعدين

إبداعيين رئيسيين هما: الأول الشعر الثورى الفرنسى، وخاصة فى تجربتى بول إيلوار ولويس أراجون، والثانى الإبداع العربى متجسداً فى التراث والفلكلور والأدب الشعبى.

خرجت تجربة حداد بداية من تجربة بيرم التونسى ثم خطت خطوة هائلة من منطق الزجل إلى منطق الشعر فكانت البداية متواكبة مع الحس الشعبى العام بلغت ذروتها عام ١٩٥١ كما حدد صلاح جاهين فى مقدمة أعماله الكاملة ثم تفجرت بعد ذلك تلك الرائحة الخاصة لإبداع حداد شديد الخصوصية.

لقد شهد الواقع العربى بداية من الخمسينيات اندفاع الشرائح الراديكالية من الطبقة المتوسطة إلى الساحة الوطنية، وجسدت حركتها ثورات التحرر الوطنى، حيث تمت أول حركة إصلاحية فى التاريخ الحديث، تمثلت فى رواج الأفكار الاشتراكية والقومية، وكان على شعراء العامية الذين ينتمون إلى تلك الشرائح أن يعبروا عن إحساسهم بذلك الصعود، فكانت الإنجازات الشعرية والغنائية لصلاح جاهين الذى استخدم لغة التخاطب اليومى واستلهم الأمثال والمأثورات الشعبية، وعبر عن الذوق المصرى والمزاج الشعبى بشكل مبهر، ولكن إحساساً قوياً بالاغتراب شمل رحلة صلاح جاهين الإبداعية انتهى بنهاية حياته التراجيدية نفسها، كان اغترابه هو اغتراب جيل كامل تعرض لأزمة نكسة ١٩٦٧، ومن المهم الإشارة إلى أن إبداع جاهين الشعرى كان أقرب إلى البساطة بعد أن تقلص فيه إلى حد كبير ذلك الاهتمام باللعب الفنى والتكثيف اللغوى الذى ميز تجربة سابقه فؤاد حداد.

تجلت البصمة الجاهينية واضحة فى إبداع جيل كامل قدم قصائده فى الفترة نفسها التى ازدهر فيها شعر صلاح جاهين عند مجموعة من الشعراء التاليين، كان أهمهم سيد حجاب وعبدالرحمن الأبنودى وفؤاد قاعود وعبد الرحيم منصور وأحمد فؤاد نجم ومحسن الخياط وحجاج الباى وسمير عبدالباقى ومصطفى الشندويلى ومحمود شندى ومجدى نجيب، وغيرهم، وكلهم من أبناء

قصيدة العامية إلى أين ..؟



الطبقة المتوسطة الصغيرة فى المدينة والريف، عكس إبداعهم أحلام الطبقات الشعبية، لذا فقد تأثروا بالشعر الثورى فى العالم، ويتضح بجلاء أثر لوركا وإيلوار وناظم حكمت فى إنتاجهم.

ظل سيد حجاب يكتب بالفصحى والعامية حتى التقى بصلاح جاهين وكان فى العشرين من عمره، وقد كانت تجربته المهمة مرتبطة منذ البداية بالصيادين والفقراء من خلال نكهة شديدة التميز يمتلك الشاعر وعياً إنسانياً عالياً صاغه فى رؤية شعرية استلهمت التاريخ والميثولوجيا والتراث الشعبى العريق.

أما تجربة عبدالرحمن الأبنودى فقد تميزت ببروز الهم الاجتماعى، والهم الفكرى اللذين قد يؤثران فى فنية النص الشعرى:

وفى أى بلد رأسماليه
تلقى الفرد بينهش قلب اخواته الميه
تتغدى طبقه بطبقه

إلا أن تجربة الشاعر العريضة قد طرحت أبعاداً جمالية مثلت إضافة نوعية فى تاريخ القصيدة العامية، كان من أبرزها ديوان «الزحمة»، اهتم فيه الشاعر بالبناء الشعرى، وبحبكة القصيدة، وطرح تنويعات عديدة أهمها القصيدتان: شديدة القصر الشبيهة بالحكمة، وشديدة الطول الشبيهة بالملحمة.

وفى أعقاب هذه التجربة المهمة لشعراء العامية فى الستينيات صدرت تجربة لجيل جديد تميزت كتابته بالاقتراب من الفكر السياسى إلى حد كبير مثله زين العابدين فؤاد ونجيب شهاب الدين ومحمد سيف وزكى عمر وغيرهم، عبرت تجربتهم تعبيراً مباشراً عن مناخ الهزيمة والنكسة وطرحت حلماً بالتغيير، كانت قصائدهم أشبه بالأناشيد الشعرية الراقية التى حولت مضمون البيان السياسى إلى أغنيات صافية شديدة الالتزام بالهم الشعبى كانت تجربتهم أقرب إلى تيار متجانس سار فيه من بعدهم فى الأجيال التالية حمدى عيد وأحمد حسن ومصطفى زكى وغيرهم.

ومنذ بداية السبعينيات عرفت تجربة شعر العامية مجموعة جديدة من الشعراء كان أهمهم: ماجد يوسف وإبراهيم رضوان ومحمد كشيك نصر وأحمد ريان وحمدى منصور ومحمود الشاذلى وعبدالدايم الشاذلى ونبيل خلف وأحمد سماحة وعمر الصاوى وحسين حمودة ومحمود الطويل وسمير الفيل وغيرهم.

ونلاحظ بداية أن الهم الشعرى قد أخذ مساراً مختلفاً عن السابق، فلم تعد الخاطرة الشعرية البسيطة التى تعبر عن البوح، ولم يعد المضمون التقدمى المباشر يمثلان التوجه الرئيسى للنص الشعرى، بل كان الأهم هو صياغة هذا المضمون التقدمى صياغة جمالية راقية، وأخذ مفهوم المجاز اللغوى يتضح بشدة، مما أنتج هذه الكثافة اللغوية العالية، وصدرت قصيدة تتفاعل مع الحركة الشعرية بكاملها فى إنتاجها الفصيح والعامى، وطرح البعد الرؤيوى الذى يشيع فيه الجدل والتعدد، رداً على أحادية الرؤية فى الإبداع الشعرى السابق، طرحت قصيدة الديناميكية التى ترد على السكون، وتحاورت داخل النص معطيات بنيوية متفاوتة لتثرى الرؤية الكلية للنص.

لقد تعددت فى مرحلة السبعينيات تيارات جمالية مختلفة أو بدت كما لو كانت مختلفة لكنها فى النهاية تصب فى قنوات متوازية متوجهة نحو هدف جمالى كبير، عند محمد كشيك على سبيل المثال سنتعرف على حس شعرى له خصوصيته، هذه الخصوصية التى تتكئ إلى معطيات محددة هى التراث القديم عربى ومصرى، والبعد الجمالى المستفيد من الشعر الثورى فى أوروبا

داخل قالب غنائى يوحى بمدى حميمية اتصاله بالواقع اليومى من حوله فتجسد تجربته بهذا تجسداً حداثياً مميزاً:

والدنيا اللى بتدخل فيك بالشوق

والحلم المخنوق

ابتدى يتحرك فى البطن ويبرّقص

حرّص

افرد عنقودك يا مقرفص

انده على كل بحار العالم

قابل كل الشهر القادم بالأحضان

واشتم كل ولاد الإيه..

.. أعداء الإنسان

وفى تجربة أحمد ريان نحس بالبطل الشعبى ليس بمعناه الملحمى بل هو البطل الشعبى الذى يتسم بخروجه اللامحدود فى ظروف بيئته المحلية، وعرفنا فى تجربته تدفق مبهر للصور الشعرية الطازجة شديدة التميز.

وقدمت تجربة حمدى منصور عالماً مكتظاً بالعناصر المحلية فى البيئة الصعيدية فى نفس حار يذكرنا ببراءة موال الربابة، وحساسية الحداثة الشعرية فى آن.

وطرحت تجربة ماجد يوسف جانبًا حسيًا عاليًا، استنكرت الهزيمة والخرس، واعتمدت القناع التاريخى والجو الأسطورى، وقدمت الصورة الشعرية المبهرة، واهتم الشاعر بالبناء الشعرى الذى يتدخل الذهن لابتكاره وإثرائه، يبحث ماجد عن جمال عارم مختبئ فى الكون، يسعى لكشفه لأنه يمثل الخلاص، فيصير المطلق الجمالى هو بغية الشاعر المطمئنة وفيما عداه فالحياة لا معنى لها، نقرأ فى ديوانه «براويز الأنثى»:

اهرب لفين

والأرض أضيق والسما

وماعدش فيه ضل لشجر

والسكة حبكه محكمه

ومتلفمه بنسيج من الموت والضجر – ص٤٨

ومن هنا يظل الحلم بالانطلاق فى آفاق الجمال ملمحًا أساسيًا فى تجربة الشاعر، يبحث عن انطلاقة الذات الشاعرة، وعن انطلاق العناصر أو المعطيات التى تنسجم مع حلمه فى الانطلاق، يبحث هنا مثلا عن انطلاق شعاع الشمس بكل ما يمكن أن يدل عليه معنى هذا الشعاع:

الشمس مش حره

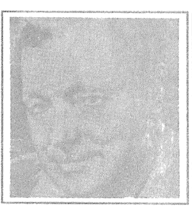
لكن شعاع الشمس حر – ص٩

ويجد فى الحصان رمزاً آخر يجسد من خلاله معنى الانطلاق فيتكرر كثيراً فى الديوان:

● وحصانى جامح فى الفضا

المكنوز رموز

يلامس النجمات



بيرم التونسى



فؤاد حداد

تضوى خدود الأبجدية المعتمة

ويرد فيها الروح

بجنوحه للعلامات – ص٩٩

والحس التاريخى يميز تجربة ماجد بوضوح، فهو يفتش فى جذور الوجود الإنسانى، من خلال رموزه التاريخية كى يستخلص قوانينها الجوهرية، ثم يعيد صياغتها من خلال منظوره الجمالى الخاص، يريد أن يمسح التاريخ المصرى، بداية من العصور الفرعونية حتى يصل إلى بدايات النهضة فى بلادنا، ولا شك أن العودة للتراث المحلى تمثل ملمحًا فكريًا وإبداعيًا معاصراً، بعد أن اكتسحت العالم اليوم موجات شديدة التشاؤم تؤكد انهزام الذات وتشتتها وضعفها أمام قوى كبيرة لا تستطيع أن تصد جبروتها، والسؤال عن خصوصيتنا وعن هويتنا هو أحد هموم قضايا ما بعد الحداثة التى تؤثر اليوم بشكل فعال على الحركة الفكرية والإبداعية.

● الشيش أرابيسك العرب

صحن فـ عمود الازهر

والجيش دخل أزهر

فى بهو الأعمدة ـ ص٦٢

● وطهطا كانت بكر فى زفة باريس – ص٦٢.

● سكى البيبان يا إيزيس

وافتح يا ست هويس

واكتب لنا العنوان ـ ص٦٣

ومن داخل سياق تجربة السبعينيات أيضًا، سيكون منطق التساؤل، وكما يسأل الشاعر التاريخ العربى والمصرى، فإنه يسأل كل شيء حوله، الأسئلة مناخ الشاعر لا الإجابات، كانت الإجابات دليل استقرار التجارب الشعرية السابقة، وهذا نحن بإزاء تجربة تشبه السؤال، حقًا يمتلك الشاعر يقينه الجمالى، ولكن هذا اليقين لا يسعفه بإزاء اطراد نمو المشكلات الجديدة التى تتفاقم فى عالمنا اجتماعيًا وفكريًا وإبداعيًا، فى مجتمعات تتحلل، وتتحلل معها القيم الكبرى، والمعارف التى هرمت، ولم تعد قادرة على معايشة ما يستجد من معطيات تختلف

اختلافاً جذرياً عن كل السابق، والسؤال منذ أولى يؤكد ميل تجربة الشاعر للتفاعل مع ضرورات تستجد كل يوم:

● سؤال ميت على إجابة ـ ص٨٤

● يا هلترى الكروان

من أول الأزمان

ولحد هذا الآن

درس بحور الخليل ؟ –ص٧١

● الدايره طاقه ولا شمس؟

والشمس وردة بروح وهمس؟

والحس شرقى ولا همس؟ ـ ص٥٩

ونستطيع أن نعمق المضامين السابقة عندما نتأمل الهدف الجمالى الاستراتيجى لتجربة شعراء السبعينيات، ذلك الهدف الذى يسعى نحو التعدد، والحركة فى كافة الاتجاهات فى الوقت نفسه، والدلالة دائمًا تحمل معان عديدة، وتتوزع على مستويات عديدة أيضاً، فالمرأة فى تجربة ماجد تتحول إلى رمز جمالى متعدد المعانى، تصير المرأة هنا هى الطبيعة كلها، بكل مفرداتها وتضاريسها المتعددة المتداخلة:

الأنثى قدامك جبل

البطن صحرا

والنهود تلين

والنبع فاضى

واللبن مفقود

والدود بيرعى فى سراب فخدين

وانت اللى بتموت م العطش

على حافة الهيكل

تلمس جدايل الشعر تتحول تراب

تمد إيدك ع الخدود تدبل

تحط خدك ع النهود تنهار

تخبط صوابعك بطنها

تسمع عويل الريح

تدخل دخول الفحل ع الأنثى

بلسان جعان للنطق

الأنثى تتهايل لكومة رمل

وانت



تعض الأرض

تشبه للورل فى البيد ـ ص٦٦

يريد الشاعر أن يوحد بين الكلى والجزئى، بين العام والخاص، أو بين النقيض والنقيض، تلك هى فلسفة الشاعر، وفلسفة المرحلة التى ينتمى إليها، يوحد بين الزمان والمكان فيقول: «دايره من الليل والنهار – ص٥١»، ويوحد بين الثنائيات المتضادة، يوحد بين الضحكة والشفاه المحترقة: «يضحك لها الحرف الصبى.. بشفتين فحمه – ص١٢»، يوحد بين الغياب والحضور: «وزحف من نطفه غياب .. لحضور فى بوتقه العدم ـ ص١٣»، ونستطيع مواصلة رصد هذه المتضادات فى «توافق باعتراض ـ ص٢٩»، «صوف ابن عربى.. ودهب المعز ـ ص٤٣»، «أنا وانت ضدين انما نشبه لبعض ـ ص٥٠»، «الاتساع والضيق بيضمهم برواز ـ ص٥١»، «فى لحظة بين تلج وحريق ـ ص٦٥». «القبل بعد.. وبعد قبل ـ ٧٩»، «شرايينه بوابة عبور.. للبؤرة والحافه ـ ص١٠٠»، الخ..

واحدة من الصور السابقة «صوف ابن عربى.. ودهب المعز، تحلينا إلى ملمح آخر فى كتابة هذا الجيل هو الملمح الصوفى الذى يعبر عن استفادة الشعراء من إبداع الصوفيين عبر التاريخ الإسلامى، خاصة النثرى منه، وهى استفادة تعبر عن الهدف الكبير للتجربة الشعرية وهو التعدد، وتكثير المعنى مما يجد مناخاً طيباً فى الإنتاج الصوفى الذى يبحث عن الحدس وعن اندماج الذات فى الكون،

ولنقرأ هذا النموذج ذا الحس الصوفى الروحانى المطلق، والذى يتقاطع مع الحسية والشبقية فى الوقت ذاته:

اللمسه للمطلق بصفو الروح

بتفض فى المكنون

ويتفضح المحفوظ فى لوح السر

واللولى بيرق م الشبق منضود ـ ص٧٨.

أما فى الثمانينات فقد اشتهرت تجارب مجدى الجابرى وإبراهيم عبدالفتاح ومسعود شومان وشحاتة العريان ومجدى السعيد ويسرى حسان ومحمد الحسينى ورجب الصاوى وأيمن عامر وعادل سلامة وخالد عبدالمنعم ومحمد عليوة ومحمد المزروعى وغيرهم. وقد جاءت هذه التجربة لتجسد مفصلا جمالياً بين مرحلتين أساسيتين وقد أفصحت بعض تجارب هذا الجيل عن انقسام حاد بين بداية التجربة والمراحل المتأخرة فيها. تميزت تجربة الجابرى مثلا بالحس الاغترابى العالى وتجسدت إدانته للعالم فى قصيدته «أوراق ضد الزمن»، ويتكرر فى هذه التجربة التساؤل الملح والتركيز على [الأنا]. بينما قدمت تجربة شحاتة العريان مناخاً مزدحماً بتفاصيل الحياة اليومية البسيطة، وتبرز مجموعة من الملامح الجمالية كان منها احساسنا بتلاحم ينشأ بين الفنون المختلفة، مثلما جاء فى قصيدة «منديل ورق» لإبراهيم عبدالفتاح، فقد طرح رؤيته الشعرية داخل نص يستفيد مثلا من تقنيات فن السينما بشكل واضح : «زووم إن ـ ليل خارجى ـ قطع (الخ)، بالإضافة إلى الاهتمام بالصورة البصرية فى النص كله:

ثبت عنيك

وبحركة «زووم إن» ع الشباك

اللى هناك ده .. أيوه

دا محمد الشاعر

عربيته نايمه ع السرير

مطلعه لسانها

وهو قاعد ع البلاط

فى وضع العاشق الهندى

بيتحايل عليها تدور

- قطع

ولكن الأساسى فى تجربته الثمانينات أنها لم تخرج كليةً عن الإطار الجمالى الذى تحدد فى العقد السابق وكأن التجربة تستكمل رؤيتها وتؤكدها، خاصة أن الأسئلة الفكرية والجمالية التى بدأت منذ السبعينيات كانت كبيرة وجذرية، وتحتاج إلى مدى زمنى متسع لتمارس فعاليتها وتواصل نموها ونضجها.

ويمكننا فى هذه العجالة أن نختار واحدة من التجارب الأساسية، هى تجربة الشاعر **محمود الحلوانى**، وهى من التجارب المهمة، خاصة أنها تمثل القوس الأخير لتجربة الرؤيا فى الفن، فى أقصى درجات نضجها طارحة طهارة الشاعر ونبوته، ناقلة الحس الجمعى المتفائل، المشبع بالفانتازيا والحلم، وعندما نلقى نظرة على ديوانه [خيمة فى الليل] سنحس بتشبث الشاعر بالطفولة البريئة، ولا يعبر عن حصار الواقع لإنسانيته ومعاناته بإزاء هذا الحصار فحسب، بل يطرح الحيرة الكونية كلها فى تجربة تعطى للجدل، وللتصور الجدلى مكانة أولى.

تتحقق التجربة عنده من خلال مجموعة من الألاعيب الجمالية رفيعة المستوى، يتدخل الذهن بدرجة أو بأخرى فى صنعها مستخدمًا الإصاتة والتشكيل بالحروف، ويزاوج بين الفصحى والعامية ملتقطًا اللقطات والمشاهد السريعة المركزة متعددة الدلالة، ناسجًا من هذه المعطيات المتعددة مشروعه الشعرى الكبير.

التشكيل الجمالى الذى يتدخل الوعى فى صنعه أحيانًا، والذى ينبثق عفوياً فى أحيان أخرى يشير إلى ملمح أساسى فى هذه التجربة وتكرار الأداة يعطى لنا دلالة واضحة على قيمة التشكيل وأهمية موقعه فى التجربة ومن خلال الإصاتة على سبيل المثال نحس أن الشاعر قد صنع مستوى جديداً يضاف لمستوى المعنى هو مستوى التشكيل الصوتى، فى «غزلى وغزالتى - ص١٨»، على سبيل المثال، وفى الفاء والياء فى «بضفاير - لفلفنى - شوفنى - خلفنى - دفيان - ص٤٨»، وإذا قرأنا قصيدة «طيرة - ص٢٢» سوف نتعرف بوضوح على الإصاتة وخاصة عندما يتعمدها الشاعر تعمداً وينجح فى استخدامها:

فى لمح البرق

حم حمام وناح

وحمحم الجناح، وصاح

جراح جراح..

أما مزاوجة الفصحى والعامية مثلما عرفنا قبلا فى تجارب أخرى أبرزها تجربة فؤاد حداد، فهى تعطينا إحساسًا بطاقة السحر فى اللغة، وتطرح حلم الشاعر ورؤيته ذات الطبيعة الجدلية التى تمزج المستويات اللغوية المتعددة لتستخرج البوح الشعرى ذا النكهة الخاصة، نجد عند الشاعر شجاعة فتح مسارات لغوية فى الفصحى والعامية، ليصطنع تماسات مثيرة ومقنعة: [أقفل علىّ السجن هذا الواسع - هذى الدنيا نهازه - ص٣٩»، ونجد عنده «هلمّوا - ص١٣»، و«أديمى - ص١٦»، و«القبح - دميمة ص٥٠»، و«العاقر - ص٥١»، و«آنست ناراً - ص١٧»، وهكذا..



صلاح جاهين



محمود الحلوانى

يتدخل الذهن فى التجربة بشكل واضح ليحقق معادلة الحداثة فى الفن، حيث يتم إجراء هذا التفاعل السرى بين الذهنى والعفوى لخلق الحالة الشعرية، وإن إدخال أسماء الأصدقاء الواقعيين مثل **أسامة عرابى ومنصور أبو رافعى** ليدخلا إلى قلب التشكيل الجمالى هو ضرب من هذا التفاعل الذى يجريه الشاعر. وكذلك إدخال التقسيمات الحروفية أو التوزيعات التى تنقسم فيها الكلمة الواحدة إلى مجموعة من السطور مثل ما جاء فى قصيدة: شباك

ون

ا

م

ن

وفى قصيدة «شبوره»:

فتت

ه

ا

دى

ويمكننا أن نضيف إلى هذا الرصد فكرة فى غاية الأهمية وهى أن الشاعر لا يكتفى بمجرد ممارسة زخرفية بل المسألة قد أخذت أبعاداً عميقة فقصيدة شباك تحتاج إلى هذا الامتداد الذى يبدأ إحساسنا به منذ الكلمة الأولى فى القصيدة فالشباك مفتوح على منظور بصرى ممتد حيث هذا الجندى قد اتكأ على البندقية ونام غير شاعر «بالدبلة» التى سقطت من يده، والنوم من خلال الحروف المتقطعة هنا يساهم فى الإيحاء فى معنى الامتداد البصرى فى الخارج والامتداد إلى أعماق النفس البشرية فى نعاس أبدى يسقط فيه الإنسان على الرغم من النافذة المفتوحة.

لماذا يتعمد الشاعر أن يكرر لازمة بعينها، هى عبارة عن جملة دالة تتكرر فى

القصيدة؟ مثلما تكررت هذه الجمل: «قالتلى ابريلى وبريتها ـ قصيدة البنت ـ ص٢٠» «سألته نفس السؤال وسألنى نفس السؤال ـ قصيدة سارق النار ـ ص٣٠» أو تتكرر كلمة «الخيمة ـ قصيدة ليلاتى – ص١٤» كما أن هناك قصيدة اسمها «الخيمة – ص٤٢» هل هذا التكرار يجسد محطات موسيقية ومعنوية تجعل للتجربة روحًا أقرب إلى الاستمرار المتقطع أو إلى التقطع المستمر فى سياق التصور الجدلى بشكل عام؟ هل التكرار يشكل حنينًا للقافية أو للشطرة المتكررة فى القصيدة الرومانسية يصيغه الشاعر بشكل متطور يتناسب مع رؤيته الجديدة؟

إن التكرار بشكل عام يعمل على توحيد المعانى المتعددة يقربها إلى بعضها ويصنع بينها نوعًا من العلاقة التفاعلية مثلما يمكن أن تتلمس نوعًا من العلاقة بين السجن والحزن والجبل فى المقطع التالى:

أقفل علىّ السجن هذا الواسع الواسع

اقفل على الحزن

اقفل على الجبل – ص٣٩

كما يلجأ الشاعر إلى الإتيان بألفاظ ومعان شعبية موغلة فى القدم، نابعة من أعماق الحس الشعبى المصرى، وفى هذا دلالة واضحة تبين حماسته فى انتمائه الإنسانى وتؤكد مرة أخرى سيادة الرؤية الجدلية التى تزاوج بين اللفظة اليومية الآنية المستخدمة، واللفظة الشعبية القديمة أو معانى الحكم والأمثلة البسيطة القادمة من تراكم العهود «قالت لى ابريلى وبريتها(٢٠) – بيركب رهوانه (٢٧) – اللى مايتسماش – من ساسه لراسه (٣١) – لم خرج – مدبت ايديا لم خرج يوسف (٣٦) – ويسففوك التراب(٦٦)] وهكذا.

إن تركيز الشاعر على اللقطة أو القصيدة شديدة القصر ليجسد حساسية كتابة جديدة على تجربتنا الشعرية بشكل عام، مثلما تكون القصيدة العملاقة كذلك، ليكون الشكلان ردًا على القصيدة الغنائية التقليدية متوسطة الطول، وفى قصائد «شباك ـ ص٥٤»، «وش القهوة ـ ص٥٧»، «البنات ـ ص٦٥»، سنتعرف على هذه القصيدة المكثفة التى تجسد احتشاد

قصيدة العامية إلى أين ..؟



الشاعر من أجل الحبكة الجمالية ليتحول النص إلى بؤرة صلبة حادة شديدة التأثير فى المتلقى، وهى وجه من الاحتشاد الجمالى يوازيه الوجه الآخر فى القصيدة الطويلة العملاقة التى هى صبر على مشروع كبير ينسجه الشاعر من خلال معطيات عديدة، وليس بعيداً أن يكون ديوان الحلوانى قصيدة عملاقة مكونة من مقطوعات أصغر فى كل قصيدة، بحيث يشكل الكل الشعرى انسجامًا هارمونيا بين أجزائه التكوينية، ويؤكد هذا الروح المتوحدة فى النصوص جميعها.

بداية من التسعينيات سنحس بتغير واضح يؤثر على مجمل الكتابة الشعرية والأدبية بشكل عام، وعلى الكتابة بالعامية بشكل خاص، فى ظل ظروف اجتماعية وثقافية مختلفة، اهتزت فيها المشاريع القومية الكبرى، وسقطت معظم المنظورت الفكرية، واختلفت القيم الثقافية والإبداعية عندما انتقلت القصيدة الجديدة إلى منطقة مختلفة نوعياً عن النص الشعرى السابق، وتنطلق هذه القصيدة الجديدة من الخاص والجزئى، وترفض اليقين الفكرى والجمالى السابق على النص، ترفض مفهوم المجاز اللغوى، والجماليات السابقة، وكاد المشهد يصبح بطلا للنص الشعرى الجديد، وصارت اللغة محايدة لا تحتمل التأويل، وأكدت القصيدة الجديدة الأبعاد الذاتية والحسية واليومية لأنها المعطيات التى يمتلكها الشاعر ليبدأ من خلالها مشروعه الشعرى الجديد الذى لا يستند إلى أيه منظورات سابقة، وهذه الحساسية الجديدة قد أكدتها تجربة العامية بقوة، وهناك كتابات متعددة خلقت هذا الاتجاه أهمها تجربة **بهاء عواد** وتجربة **حسين أحمد** و**صادق شرشر** و**هيثم الشواف**.

وتتميز تجربة **بهاء عواد** بالقدرة على نقل لحظات شديدة البساطة، يجعل منها مثاراً لتهكم لاذع يدين العلاقات المزيفة، والكذب المتستر فى سكون وهمى، ويحول اللحظة البسيطة التى ينقل فيها ثرثرات عادية مختارة بذكاء، يحولها إلى قضية شعرية مثيرة، وهو أكثر شعراء العامية الجدد قدرة على التقاط العابر البسيط وتحويله إلى روح شعرية توحى بالعفوية الشديدة وتتجه بنا إلى ما يشبه نوعًا فنيًا جديداً ففى إطار ما سمى بقصيدة النثر العامية نتعرف فى تجربة الشاعر **بهاء عواد** على صوت شجاع يعلن عن تحديه للواقع والتجارب الشعرية السابقة عليه فى صراحة وبراءة مدهشة:

جوايا ولد بيحارب قوى مجهولة.. بيستخبى

منها أحيانًا. وأحيانًا بيظهر من غير سلاح

غير شقاوته.

وكأن لا حل للشاعر إزاء ظروف متدنية سوى إعلان التحدى والاقتحام فى هذا المفصل التاريخى الذى نعيشه بعد أن أوصلتنا المراحل الفائتة بكل أخطائها إلى هذا الشتات. وقصيدته [الحياة بالملابس الرسمية] تدين الواقع فى تمظهراته الرسمية المزيفة، وكل الممارسات الواردة فى النص يضيف إليها الشاعر كلمة (رسمى):

كان لها صديقة مخطوبة رسمى.. فى إيدها وفى إيد خطيبها دبلتين دهب.. ورسمى كان بيخرج معاها ورسمى كان يزورها فى بيتها مره فى الأسبوع .. ورسمى كان بيبوسها قبل ما يمشى.. خطيب صحبتها كان متعود يلبس رسمى بدله كامله وكرافته.. صيف شتا.

إن تكرار كلمة «رسمى» هنا يوحى بهذا القدر الكبير من السخط على مواضعات بالية مازالت تعيش بيننا كما لو كانت معطيات

مطلقة ينبغى أن تظل تورّث عبر الأجيال مهما تغيرت الضرورات التى خلقتها أصلاً.

يسخر الشاعر من كثير من القيم التى انتعشت فى التجارب السابقة لهؤلاء الذين شكلوا بفنونهم مواضعات هيمنت على الواقع الثقافى من خلال مبادئها وأفكارها الكبرى التى تتقاطع مع الكيانات الجاهزة المكتملة باحثة عن (الخلود) الذى يسخر الشاعر منه أيضاً كقيمة أساسية داعبها الفنانون وناوروها وقاتلوا لأجلها. ولعل رفض الشاعر لفكرة الخلود فى الفن يرتبط بالمفهوم الجديد للكتابة، هذا المفهوم الذى يبحث عن اللحظة الواقعية البسيطة التى قد تكون لحظة عابرة أو هامشية أو جزئية، مما يتنافى مع فكرة الخلود التى تبحث فى الكليات وفى المطلق:

الفنانين العظام

اللى ربوك فى مهد الكتابه

اللى خرجوك للحياه هش ومتدلع

بعضهم مات، وبيتمتع بالخلود

وبعضهم بيشرب على الكنب المريح

ويستنى الخلود براحة بال وطمأنينه

كلهم شاركوا فى صنع مهزلتك

وكلهم

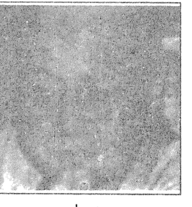
ورثك الحياه بصراحتها القاسيه

تفاهتهم وضعفهم.

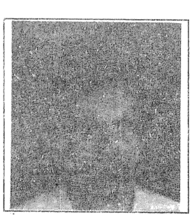
يرفض الشاعر قضية الخلود، ويسعى لإيقاظ اللحظة الحية وإيقاظ المعنى النسبى الذى كان مختبئاً فى أحشائها.

وسوف نكون فى تجربة **بهاء عواد** إزاء خلوص صاف لملامح شعرية جديدة وإذا كانت قصائد **مجدى الجابرى وشحاتة العريان** على سبيل المثال تحتوى معطيات تنتمى إلى التجربتين: فى السبعينيات والثمانينيات من جهة، وفى التسعينيات من جهة أخرى، أو التجربتين التى تتحقق فى إحداهما التصورات التى تستند إلى الرؤى الجمالية التى تصيغ موقفها الفكرى والأيديولوجى وتصبه فى قوالب شعرية متنوعة، والأخرى تصيغ موقفها من خلال معطيات استجدت، تنفض عن كاهلها أية توجيهات سابقة، فإن تجربة **بهاء عواد** تنتمى بشكل خالص إلى التجربة الجديدة التى تغامر فى خلق نوع شعرى غير مسبوق فى قصيدة النثر العامية. هذه القصيدة التى لا تعبأ بالقيم الموسيقية التقليدية وتقدم السرد البسيط وتبحث عن مفرداتها فى أبسط تفاصيل الحياة وأحداثها العابرة، تبحث عن الحس المباشر، وعن الفعاليات الأولى شديدة العفوية، يبحث عن (الشقاوة الفطرية المندفعة) عن البداية النظيفة كما جاء عند ـ دريدا ـ البداية التى لا تحتوى أية شوائب من الماضى.

يبدأ الشاعر من الجسد، بل من أصغر تفاصيل الجسد، من خلايا الجسم عندما تتسرب إليها المزيكا فى قصيدته «صياغة أخيرة»، وفى مقطوعة عنوانها «توحد» فى القصيدة ذاتها نرى الأصابع تكتشف الجسد اكتشافاً، وتكتشف فى الوقت ذاته أزمة الإنسان فى السجن الجديد الذى يكبّل قدراته.



سيد حجاب



مجدى الجابرى

صوابعه القويه.. صوابعه القويه المتناسقه .. بتلمس بحنيه مناطق اكتشفها.. مناطق ضعف وخصوصيه.. وايديها بتتلف ورا رقبته ببطء... ولحظة ما بتتلامس الشفايف.. ويمتزج العرق واللعاب والدم.. لحظة بداية الغيبوبه.. بتتابع الأحلام السعيده فى ايقاع مستمر.. عشان تكون فى النهاية كابوس السؤال: مين ساجن التانى؟

كل المواقف فى نصوص **بهاء** تؤدى إلى التساؤل، وليس إلى اليقين المكتمل التقليدى، نحن إزاء تساؤل عن الذى سيأتى وفى مقطوعة تم الاستشهاد بها سابقاً يقول: «مين اللى ساجن التانى؟»، نحن هنا بإزاء سؤال مباشر، ولكن الرؤية كلها فى كتابة **بهاء** هى رؤية متسائلة، إنه يسأل عن جدوى التسمية، ولا يجد تصوراً نهائياً عن هذه الجدوى، كما يتساءل أيضاً عن جدوى الدهشة، ويخرج من قلب التفاعل الجسدى إلى معنى التساؤل، إنه يتساءل عن جدوى الجنس والصداقة والألوان والكتابة، وهى الأسئلة التى طرحها فى قصيدته [شمس الأصيل] ذات العنوان التهكمى الذى يطرح بتهكميته أيضاً سؤالا عن الرومانسية وجدواها.

وتجربة الشاعر تعاين النسبى والجزئى والتفصيلى، وتعاين الحسى والعابر واليومى والمعاش، إنها تجربة شعرية قادرة على جعل البساطة منطقاً أولياً وتدفع بالشاعر إلى أن يخاطب متلقيه كما لو كان يجلس إلى جواره، إنه يمزق المسافة التى خلقتها التجارب السابقة بين المبدع والمتلقى والتى يكون فيها المبدع فى مكانة الحكيم العالم ببواطن الأمور يبوح بالسر الدفين لمتلقيه الذى هو أقل منه بالضرورة، وفى تجربة **بهاء** سيتواصل الشاعر ببساطة مفرطة مع متلقيه الذى هو ند

له فى المعـاناة، وفى البـحث عن طريق جـديدة، لا يبدأ الشاعر متكلماً مع متلقيه ببساطة فحسب، بل يناقشه فى قضية الكتابة ذاتها:

هل التـجربة فى حـاجة دايماً لدليل على عمقها وقيمتها..؟

ولاّ أحـيـاناً بتـبـقى للكتـابة السهله.. سحرها برضه؟ ■

المصادر:

(١) إبراهيم عبدالفتاح ـ قصائد مخطوطة.

(٢) أحمد عطية الله ـ عبدالله نديم – مطبعة دار التأليف – القاهرة – د.ت.

(٣) أحمد طه – حول تجربة السعينيات – حوار مجلة الفعل الشعرى – العدد الثانى – القاهرة ـ مارس ١٩٩٤.

(٤) أمجد ريان: – أغنية العصفور والحدأة ـ قراءة فى قصيدة «حكاية» للشاعر فؤاد حداد ـ مجلة أدب ونقد ـ العدد ١٩ ـ القاهرة – يناير ١٩٨٦.

تجربة السعينيات فى الشعر المصرى – مجلة الفعل الشعرى – العدد الثانى – القاهرة – مارس ١٩٩٤.

(٥) إميلو جرسيه جومث – مع شعراء الأندلس ـ

قصيدة العامية إلى أين ..؟



ط٤ – ت: الطاهر أحمد مكى – دار المعارف – القاهرة ١٩٨٥.

(٦) جاك دريدا – الكتابة والاختلاف – ترجمة كاظم جهاد ـ دار توبقال – المغرب – ١٩٨٨.

(٧) خالد عبدالمنعم – حمار البحر – دار شرقيات – القاهرة ١٩٩٥.

(٨) رشدى صالح – الأدب الشعبى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٤.

(٩) سيد حجاب – الصياد والجنية – دار ابن عروس – القاهرة ١٩٦٦.

(١٠) عبدالحميد يونس، دفاع عن الفلكلور – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٣.

(١١) عبدالرحمن الأبنودى – الزحمة – القاهرة ١٩٦٧.

(١٢) غالى شكرى – العامية فى الشعر المصرى الحديث – مخطوط – القاهرة.

(١٣) مجدى الجابرى – بالضبط وكإنه حصل – القاهرة ١٩٩٤.

– عيل بيصطاد الحواديت – سلسلة إبداعات الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٥.

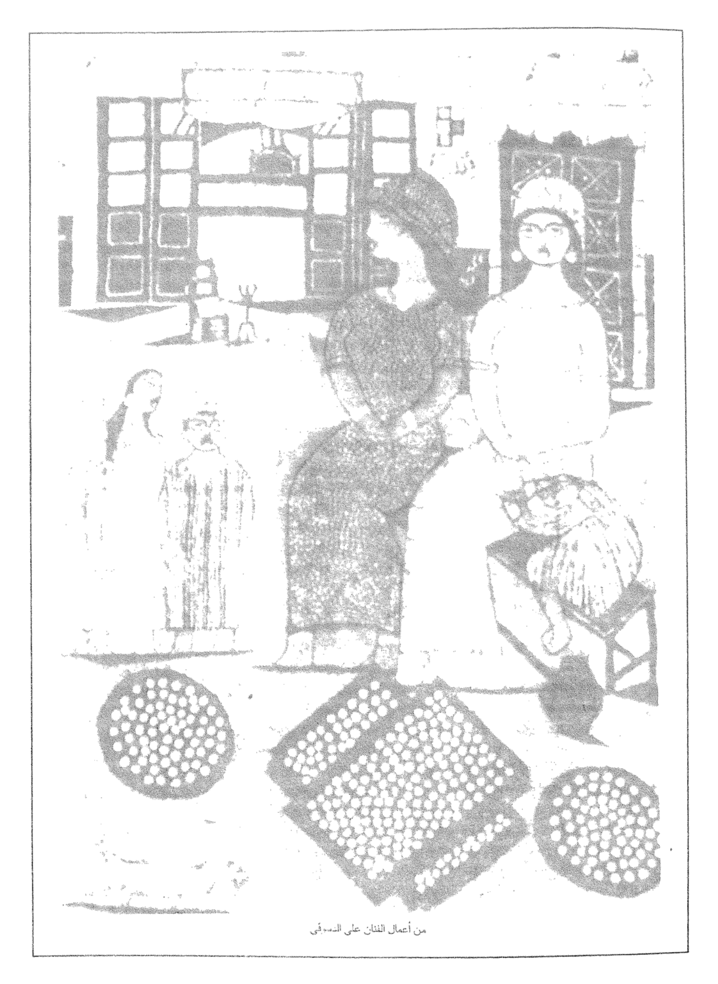
(١٤) فؤاد حداد ـ مجموعة كتّاب – دار الغد – القاهرة ١٩٨٧.

(١٥) محمد كشيك – تقاسيم – سلسلة أصوات أدبية – الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٣.

(١٦) محمود الحلوانى – خيمة.. فى الليل – سلسلة إبداعات ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٥.

(١٧) يسرى حسان – قبل نهاية المشهد – سلسلة أصوات – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٦.





من أعمال الفنان علي الدسوقي

الشعرية الجديدة .. وآليات خطاب التخلى

محمود حامد




نحن هنا، فى صميم الاستهلاك .. بوصفه تنظيماً شاملا للحياة اليومية.

جان بودريار- مجتمع الاستهلاك (١)

- ١ -

فلا ينفصل الراهن المعاش عن تبدياته فى القول الشعرى (العامى - الفصيح) حيث حالة الإرباك شاملة كافة المستويات - الثقافية، السياسية الاجتماعية، الاقتصادية، - وحيث الفوضى هى الحالة الأشد كثافة وحضوراً، مما يؤدى إلى استلاب أى قدرٍ من الوعى يحاول قراءة المشهد أو حتى تهجى أبجديته ... فما بالنا بمن يطلب فهم أو تحليل أو استنتاج الآليات التى تتحكم فى مجريات هذا الراهن المعاش كمرحلة أولى للقفز فوق الأشواك، وتبنى طروحات يتم بموجبها النجاة من هذه الفوضى الضارية، وفض الالتباس المستشرى.

- ٢ -

ولعل منشأ الإرباك والفوضى حالة العجز، تلك الحالة التى تتبدى على مختلف الأصعدة والمستويات .. حيث جميع الخطابات التى يتم تبنيها وبثها إلى أفراد المجتمع لا تعبر إلا عن هذا العجز، الذى لا تخفيه الأقنعة أو المساحيق، مهما بلغت المهارة فى صنع القناع أو الكثافة فى وضع المساحيق.

المستوى الاجتماعى :

ظل المجتمع فى توجهه نحو تبنى قيم «الانفتاح الاستهلاكى» منذ أن تم تدشينه فى عهد (المغفور له!) السادات، بل زاد من وطأته تلك الهيمنة الإعلامية للغرب، ونجاحه فى أن يكرّس لأن يكون مجتمعنا مجتمعًا استهلاكيًا حتى النخاع ... ليس بهيئة المجتمعات الغربية نفسها التى يكون فيها الاستهلاك نتيجة الرفاهية الناتجة عن مسيرة المجتمع الصناعى إلى ما بعد الصناعى، وإنما كان الوصول إلى الاستهلاك عن طريق الوسائط التكنولوجية الميسرة، القادرة على تصدير ما ينتجه المجتمع الغربى داخل حجراتنا من خلال «فالكون كريست» و «الجرىء والجميلة» وتلك السطوة الإعلامية ذات الأفق المفتوح على أحدث التكنولوجيات من أقمار صناعية إلى طرز الحاسوب المتطورة. ومجتمع الاستهلاك بهذا المعنى، ليس مجتمع الوفرة، بقدر ما هو السوق والمنفذ لمنتجات الغرب التى لا يقدر رجل الشارع على شرائها، وإنما الاستمتاع بها فقط عن طريق الوسائط الإعلامية .. مما يجعله مستلبًا وفى حالة من البلبلة فى الرؤية، ومقارنة واقعه بواقع آخر مغاير كليةً .. هذه البلبلة أو الفوضى هى التى تسم مجتمعنا بأنه مجتمع يحكمه النظام العشوائى على حد تعبير **غالى شكرى** «فالنظام العشوائى هو نقيض النظام الإنتاجى» ومن المؤسف أننا نستدل على العشوائية فى حياتنا بأحزمة البؤس حول العاصمة أو أطرافها أو فى الصعيد الجوانى، بينما العشوائية تميز نظاماً اجتماعياً كاملا، حتى لو سكن أهله فى الزمالك وجاردن سيتى ومصر الجديدة، العشوائية هى المزاوجة بين انفتاح «السداح مداح» والخطاب الاستهلاكى .. مصر بلد غنى بالمال وليس بالإنتاج، أغنياؤها أكبر خصوم طلعت حرب مؤسس الرأسمالية الوطنية فى مصر، وفقراؤها يكتفون بقراءة الخطاب الاستهلاكى فى شوارع «الشبح» والفاترينات المتوهجة بعشرات الملايين،

وإعـلانات ومـسلسـلات التليـفـزيون، وهو خطاب مستورد من ألفه إلى يائه، والأموال التى لا دين لها أو مذهب أو جنسية تتضامن فى صنع هذا الخطاب، وتتـصـارع داخله، يتصارعون لتزويد حصصهم من الأرباح ومن السلطة والنفوذ.(٢)

المستوى السياسى :

تتفق السلطة الحاكمة مع التيارات المعارضة عن عجز خطابها فى إرضاء أى توجه. وعدم قدرته على ملاحقة إيقاع التحولات العالمية والمجتمعية، وإنما هناك تبلى لمقولات هى فى أحسن الأحوال إعادة إنتاج لمقولات ماضوية لا تنتمى للراهن ولا تستوعبه، أو مقولات مغايرة لوضعنا وتربتنا، وهى فى أغلب الأحيـان لا تعنى سـوى الرضوخ والامتثال لكل ما يمليه القطب الذى صار لا ينافسه أحد ، وبات لا يشغله سوى عدم قدرته على استيعاب ما آلت إليه الأمـور.. فكأنه «على بابا» الدهش بكنزه، والراغب فى المزيد منه أيضاً.

المستوى الاقتصادى :

لعل الحالة الاقتصادية هى أكثر الحالات استعصاءً على القراءة، ومدعاة للإرباك. رغم أنها الأكثر قرباً من رجل الشارع، فهناك من يؤكد أن مصر تغرق، لذلك تسلم قيادها لصندوق النقد الدولى، وهناك من يراهن على أن المقادير الاقتصادية لا يمكن قراءتها قراءة صحيحة إلا إذا أخذنا فى الحسبان النشاطات غير المشروعة، والعوامل الميتافيزيقية كالبركة .. وهذه وتلك لا تدخل فى كشوف الإحصاء، ولا تعرف طريقها إلى المنطق، أما الأرقام التى يمكن قراءتها فتقول :-

فى سنة ١٩٩٠ تدنت نسبة النمو الاقتصادى إلى ٢,٥٤ ٪

سنة ١٩٩١ تدنت نسبة النمو أكثر إلى ٢,٢٧ ٪

سنة ١٩٩٢ تدنت نسبة النمو أكثر وأكثر إلى ١,٨ ٪

سنة ١٩٩٣ تدنت نسبة النمو أكثر وأكثر وأكثر فإذا هى تصل بالناقص وليس بالزائد إلى ١ ٪ أى أن مصر أكلت هذه السنة من لحمها الحى، واستهلكت من رأسمالها، ولم تضف إليه شيئاً على الإطلاق(٣).

«ومن المفارقات أن الفترة التى انخفض فيها متوسط دخل الفرد فى مصر بمقدار ٦٠ دولاراً فى السنة. كانت هى الفترة نفسها التى اندلعت فيها نيران الغلاء وزادت الأسعار بما يقارب ٣٠٠٪ غير زيادة الضرائب والرسوم»(٤).

- ٣ -

وإذا واصلنا فك أبجدية الراهن محاولة منا فى تكوين جملة مفيدة، لن تقودنا كل الظواهر سوى لسيطرة الفوضى والعشوائية وطغيان الخطاب الاستهلاكى، فى ظروف كهذه لابد أن يعتمد الفن على آليات مغايرة عن تلك المطروحة والمعمول بها، فلا لغة الحداثة القائمة على المجاز تسعف هذا الواقع، ولا ريشة السيريالية المفارقة تستطيع الفرار بنا إلى عالم حلمى محلق.

إن المعيش يملى على المبدع كثيراً من التأمل والمراجعة قبل مزاولة نشاطه بأدواته المعتادة، وإلا فسوف يكتب بوعى زائف يغيِّب ما طرأ واستجد، وإما أن يكتب عن تجربة منبتة الصلة عن عالمه، ومفارقة لمن يصطلى بنيران تهب عليه من كل الجهات.

- ٤ -

ووحده الشك هو المهيمن عند المراجعة والتأمل، الشك فيما تم إنجازه من أعمال سابقة، وفى الجماليات الجديدة على حد سواء، الشك فى قدرة مبدع النص على جدوى النص والحياة بعامة، فالنص مفتوح على عدد من الاحتمالات غير اليقينية، والتى لا ينبغى لها ، والحياة لا تمنح أى قدر من حرية التنفس إلا بقدر الانقطاع عنها.

لذلك كانت الشعرية الجديدة تحديداً انقطاعاً عن كل المنجز السابق لها، ولم تكن تطوراً طبيعياً كما هو متوقع من كل كتابة تالية، فالفوضى والإرباك والظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية جعلت الأوان ليس أوان تكريس لجماليات مستهلكة أو تطوير لها، لذا عملت الشعرية الجديدة أول ما عملت على الرفض التام للواقع وللشعراء الذين يشتغلون عند الشعر .. لأنهم يعملون على تغييب المتلقى، وهدهدة حواسه، يقول مجدى الجابرى فى نص «وانت بتهيأ نفسك»

فلمنت سنسفيل جد الفقرا والأغنيا وبتاع العيش

والصراف والشعراء بتوع المدى والوردة(٥).

- ٥ -

وقد جسد المنجز الشعرى السبعينى فى شقيه العامى والفصيح بعض طموحات الحداثة، واتكأ على لغة تعتمد المجاز، وتنحو إلى الغموض، وأعطى أولوية للذهنى والسياسى، مما جعل الشعر يتقهقر عن موقعه، ويبتعد عن مخيلة الجماعة، وتنقطع عنه أغلب جسور التواصل، وينأى عن الحراك الاجتماعى رغم همه السياسى والمعرفى، حتى آل أمره إلى نفيه عن الناس ليظل أسير عزلته.

وقد أفضت أزمة المشروع الحداثى مع إرباك الراهن المعاش إلى محاولات عدة لكسر الدوائر المغلقة، وبث الحياة فى الجسد المحتضر، وما يفترق حوله أصحاب تلك المحاولات أكثر مما يجمعهم، إلا أن ثمة أموراً يمكن رصدها عند البعض، أهمها هو التخلى عن كل ما مضى من تراثات، ونفض اليد عن كل الشعارات التى ثبت زيفها، فالشاعر اليوم ليس هو النبى، أو المهموم بواقع سياسى واجتماعى ينبغى الإسهام فى تغييره، ولا وجود عنده لمقولات التمرد والقضية والثورة والرفض. وإنما هناك فقط إحساس ثقيل بالعجز، وقبول لقيم الاستهلاك المتحكمة فى مختلف المناحى. لذلك كان كل ما يستطيعه خطاب الشعرية الجديدة هو اكتشاف الذات وقت اندثارها، حيث غدت الذات واحدة من السلع فى النظام الاستهلاكى يسرى عليها ما يسرى على هذه السلع، وكما أن الاستهلاك معناه تحطيم السلعة وقت استعمالها كذلك غدا مفهوم الشعرية الجديدة للذات. حيث يتم اكتشافها فى ذات وقت تحطمها وتفتتها داخل دوامات المجتمع المتعددة.

- ٦ -

الشعرية الجديدة إذن .. طموح نحو الانفصالية، تعمد تكوين خطاب مؤلف من شظايا، وسعى لتسجيل التصدع بالكلمات، تستوى فى ذلك نصوص الفصحى ونصوص العامية. دون فروق جوهرية.. وسوف نقصر حديثنا هنا على المنجز العامى، لسببين رئيسيين :-

أولهما: أن تقصى أمور الشعرية الجديدة - فصيحها وعاميتها - بكل ما تعج به من تشتت وانقلاب أفدح من أى دراسة وحيدة مهما بلغ طموحها.

ثانيهما: أن المنجز العامى تعبير أوفى عن انقطاع الشعرية الجديدة وانفصالها عما قبلها، فالشعر العامى يشكل فى حد ذاته انفصالا عن الشعر العربى بحكم اختياره للهجة معينة. والمنجز الراهن منه يؤكد تلك القطيعة بحكم تجاوزه للقصيدة السابقة عليه. المكتوبة باللهجة العامية، إننا حين نتحرى البحث عن **فؤاد حداد وصلاح جاهين وسيد حجاب** ربما لا نجد صداهم حاضراً فى تضاعيف النصوص الجديدة، اللهم سوى همسات واهنة عند البعض مثل **محمود الحلوانى وطارق هاشم.**

كما أن اللهجة العامية تتيح إمكانات الخروج والانفصال أكثر من النصوص التى تكتب بالفصحى، فعن طريقها مثلا تعمل الشعرية الجديدة على كتابة ما هو منطوق على الورق، كما يلفظ، فنرى **مسعود شومان** يصر على أن يسمى ديوانه «الحياة مش كدا، بالألف الممدودة وليس بالهاء، فالرجوع لكل ما هو ملفوظ وما هو شفاهى ببساطته أحد محاولات الشعرية الجديدة للانفصال والانبتات عن كل ما سبقها.

- ٧ -

وأيًا كانت الآليات التى اعتمد عليها الشعر العامى منذ **فؤاد حداد**، فقد انتهى إلى المشروع الحداثى الذى بدأه **سيد حجاب**، والذى اعتمد على الذهنية وجماليات اللغة خاصة الإصاتة والمحارفة، وقد كان **سيد حجاب** أبرز المؤثرين فى تشكيل رؤى جيل السبعينيات فى القصيدة العامية الحداثية،

الشعرية الجديدة



وفى هذه الفترة ظهرت المقولات التى تؤكد على اللغة الفنية المصنوعة أكثر من انتمائها للدارج، واتجهت ناحية التجريد والغرائبية أحيانًا، وسادت مقولات كثيرة ،احتكرت المشهد الشعرى فى الفترة (دى منها التجاوز - الصورة - الانحراف عن المستوى اللغوى المألوف - تعدد الدلالة - المفارقة - التجريد .. إلخ) .. وأصبح الإنسان فى النص إنسان لغوى، وأصبح نص متباهى بلغته بيحقق جماليات جديدة انتشرت، وبقت أعنف فى بداية الثمانينات،(٦).

وقد جعل هذا رد الفعل عنيفًا أيضًا من قبل الشعرية الجديدة، حيث حاولت إبدال الرؤية المتشظية محل الصنعة والمهارة والإتقان .. واهتمت بكل ما هو جسدانى مقابل التجريد الذى شاع فى مرحلة السبعينيات والثمانينيات.

- ٨ -

آليات خطاب التخلى :-

إن الكلمات المترعة بالفلسفة ليست هى بالضرورة الكلمات التى تحوى ما تقوله، بل على الأكثر إنها تلك التى تنفتح بكل قوتها على الوجود لأنها تحفر قناعاته الاعتيادية إلى حد تفكيكها.

«موريس ميرلو بونتى - المرئى واللامرئى»

يبدأ خطاب التخلى بالتحرر من سطوة المعايير والقيم والشعارات كى تتم تنقية الشعر من كل الشوائب التى حالت بينه وبين فرادة اللحظة الإنسانية المهملة، فالشاعر ليس عاملا يجلس على آلة الشعر، يقرأ كتاباً ليكتب قصيدة، أو يعجبه مشهداً ليدونه بالكلمات، إن الشعرية تكمن فى الأشياء، وعلى الشعر أن يفجر إمكانات الشعرية فيها وقت تخلق القصيدة، أما الكتابة (عن) فهذه لم تعد ذات ضرورة، فالمبدع يحاول أن يحل فى أشيائه وعناصره البسيطة الساذجة، ليكتشف فيها شعريتها دون تفرقة للحس الإنسانى عند المبدع والعالم المحيط به، حتى عندما يكتب **مسعود شومان (عن)** أشياء بعينها، لا يكتب عن هذه الأشياء، بل يظل الجوهر الإنسانى هو بؤرة النص ومحوره من خلال تماسه مع هذه الأشياء، وتكون مهمة الذاكرة هى انبعاث المواقف من خلال العناصر الحميمة التى تقع عليها عينه.

عن وردة لسه بتطلع السلم
من غير ما تمسك فى الترابزين القصير
عن سنانها البيضة
اللى بتعرف تاكل الدوم
وتكسر البندق
عن شعرها لاصفر
عن الحواديت النونو
اللى بتحكيها لامها بعد نص الليل
عن المايوه الواسع عليها
عن صحابها اللى بيشدوها من شعرها
عن وش طيب زى وشك يابا
ها اغنى غنوه نصها مقروط
لبنت لسه ريحتها فى هدومى
اديتنى بوسه
وهى بتطلع السلم
من غير ما تمسك فى الترابزين القصير(٧)

هنا نجد أن الكتابة (عن) هى الكتابة (فى) والذات عندما تفضى برغبتها فى الكتابة (عن)، يتشكل النص وتتخلق كينونته.

ويعد رفض الكتابة (عن) سعيًا لاستقصاء اللحظة الشعرية ومحاولة الكشف عنها، هي البداية لسلسلة الرفض التي يتبناها أصحاب الشعرية الجديدة، وتتم إزاحة النظرة المصطنعة للعالم، وتبديات الزيف على المستوى السياسي والمجتمعي، ويكون الهم الرئيسي هو تكريس القيم الاستهلاكية من خلال كتاباتهم، فإذا كانت هذه القيم هي الجائمة على الوعي الجمعي الآن (إن كان هناك ثمة وعي جمعي) فلا داعي لإنكارها كدليل على الدراية والوعي لأن وسائل الإعلام والكمبيوتر غدت تشكل الآن وعيًا بديلا يسحق الإنسان ويجعله يصرخ. **جسمي اتخنق من الحضارة**(٨).

وهي صرخة لا تعني التمرد، بقدر ما هي تعبير عن انهيار آمال كانت ولم تعد.

باسأل طيور البحر عن مهرب

عن شعرا حمضوا ف تلاجات موسكو

واتداروا م البرد ف طابور أمريكا(٩)

لقد انفجرت خريطة العالم التي كانت تتماسك بزيف تم خداعنا به طويلا، وعندما توالت الأحداث، ثبت أن ما كان يدعي التماسك ليس سوى قناع مشوه يخفي خلفه حالة من التشوه والبعثرة، مما يعكس البلبلة على الراصد.

الدنيا مالها مدريكه

حدوته بايخة مفككه(١٠)

ولم تعد الدنيا المفككة تستدعي الدفاع عنها، بعد سنوات طويلة من الخداع كشفتها سلسلة الانهيارات والتحولات، وإنما عزف أصحاب الشعرية الجديدة عن هذه الدنيا وصبوا اهتمامهم باللحظة الإنسانية التي ينبغي رصدها والتعبير عنها، خاصة تلك اللحظة التي تتماس مع حالة تهرؤ القيم والمجتمع، وعجز الإنسان البادي الذي لا يسعفه شيء أو أحد. حتى المعجزة، لم تعد قادرة على إنقاذ الإنسان من ورطته الراهنة.

عيِّل وانبط على خراه .. إيه تعمل نملة

سليمان وعصاية موسى بجلابيته(١١)

عدم الثقة في الخارق هو الذي جعل الشعرية الجديدة تحتفي بالعادي والمهمش واليومي، لترصد فيه لحظة قادرة على كشف ما هو إنساني أمام لحظات العجز المتوالية.

إن اليومي والمهمش والعادي في خطاب الشعرية الجديدة يمثل «الجوهر وليس العرض»، وهو يستخدم في ذاته ولذاته، وهو يطرح نفسه كمرجع ضد كل المرجعيات، بل ضد مرجعيته ذاتها، إنه حالة قصاص من الإيمانات الزائفة، أو قصاص من الخديعة والهزيمة التي أوصلتنا إليها تلك الإيمانات، وهي حالة مراجعة كاملة لكل ما هو مستقر ومرجعي ونقض كامل لكل ما هو ثابت ومستقر ومقدس(١٢) يقول شحاتة العريان :-

عمري ما حكون واحد غيري

.... توريطه

تصور ...

أنا متورط فيا

في البني آدم ده

ف الشكل

وف حدود البصة

على الناس

في الصدر الضيق

والجزمة أم رباط

في أواخر القرن العشرين

في أبويا

واودة السطح

أصحابي

ف إني قعدت معاك على القهوة

متحكم فيا تصور ميت

إن الدنيا مجرد منظر .. وهم

كدرات سينما بتتابع

صورها واحد سرحان

ويلعب فيها منتير مجنون

واحنا بنتصور ونقص ونلزق

نفسنا لو يطلع فيلم بجد(١٣)

ليس ثمة خطاب عن الإرادة والقوة والحس النيتشوي الذي كان يمارس فيما مضى. وليس ثمة عدم رضى للذات يجعلها تتبنى قيماً بديلة، وقضايا مضادة، بل هناك رصد لحالة العجز والفزع منه، لأنه كما يقول **مارشال ماكلوهان في «مجرة جوتنبرج»**، «الفزع حالة اعتياد لأي مجتمع شفاهي، لأن كل شيء فيه يؤثر في كل شيء طوال الوقت، أي أنه لا توجد حدود فاصلة بين الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، في تشكيلها للخطاب الثقافي، وفي تعبير الخطاب الثقافي عنهم، كما أن كل شيء في النهاية يصب في السياسة حتى الفلسفة والفلاسفة على حد تعبير جرامشي هذا التداخل في الخطابات، يجعلها جميعا تؤدي بالمعايش لها إلى حالة من الفزع، والانزواء لتسجيل هذا الفزع، مما يجعل خطاب الشعرية الجديدة في أحد مراميه هو خطاب «قلة الحيلة».

طب إيه اللي ف إيدي ممكن أعمله

دي حاجة مش باختياري

وانا مش غاوي أعذب نفسي

ولا بتباهى بالضعف وقلة الحيلة

أنا بالفعل مش قده(١٤)

هذا الضعف الذي يكتنف العالم والذات يجعل كاتب الشعرية الجديدة يودع المشهد بهدوء.

مَسّي لي ع الأوطان

اللي ما عرفتنيش(١٥)

وتصبح الذات في حل من كل الوعود التي كان ينادي بها الشعراء في الماضي عن طريق خطاباتهم المتعددة، والتي كانت طالعة من ذوات مستقرة، عارفة. هنا تتخلى الشعرية الجديدة عما تظنه دعاوى، ولا ترمي إلا لنبذها .

أما أنا

مقدرش أوعدكم بغير موتي(١٦)

وربما يفقد بذلك الإبداع مهامه ومسئولياته، إلا أنه لا يفقد طاقته، التي تحاول أن تحفر مجرى جديداً يتبنى خطاب

النبذ المتبادل، كى يكون صادقاً مع ذاته قبل أى شىء آخر، وهذا الإبداع كما يقول **إيهاب حسن** «يجاهد من أجل الصمت بانتهاز الفرصة والارتجال، مبدؤه يصير اللاحتمية برفض النظام، النظام المفروض أو المكتشف، يرفض هذا النوع الأدبى قصيدته، وإشكاله تبعًا لذلك غير هادفة، وعالمه هو الآن الأدبى، نحن مدعوون إلى انتهاز براءة اختراعنا، لأجل الخطأ والمراجعة، والآن غير معلق بشىء، كذا فهو منفى أبداً، إنه أدب عشوائى يبدو أنه يحتفى بالأشياء كما هى».(١٧)

- ٩ -

الإبداع إذن يتجه ناحية النفى، وهجر ما اصطلح عنه، ولأنه على هذه الجهة المقابلة من الكتابة، فيمكن وصفه بأنه أدب الصمت، هذا الأدب الذى يسعى لبعثرة الأوراق بدلا من ترتيبها، وتمزيق كل الرايات التى التف حولها الشعراء فيما سبق حتى لو كان طبيعة واسم النوع الأدبى الذى يندرج تحته الإبداع، فيتم كتابة (النص) بدلا من كتابة «القصيدة»، ومراميه هى أفق يهرب إليه من الكابوس الذى يتجه إليه المجتمع ومنجزات العلوم والفوضى التى تشتت الرؤية، لذلك فلا رغبة حقيقية ولا يقينية، ولا هدف سوى زجر كل شىء، أو حتى قبول كل شىء على علاته ..

وقد اصطلح على هذا التيار فى الغرب أنه تيار «كله ماشى» لأن الزجر والقبول فى النهاية هما تعبير عن موقف، يريد مبدع الشعرية الجديدة التخلى عنه.

عندى رغبة
أمشى كده
مطرح ما رجلى تودينى
ألبس جلابيه قديمه
واشيل فوق ضهرى شوال
أدى لجسمى الحرية يسيبنى
واعيش على كيفى طليق
من غير بيت



وصحاب
وزوجة
وقرايب
وأماكن اشتاق ليها
وتوحشنى(١٨)

- ١٠ -

لقد جسدت الشعرية الجديدة حالة الفوضى. وجعلت عدم استقرار الذات ينعكس على النص الذى لا يستقر على مقولة مترابطة ومتسقة، واضطرابه وعدم اتصاله هو حقيقة تجربته، فالشكل الوحيد الذى يقترب من الحياة هو هذا الشكل العشوائى الذى تتراكم فيه الخامات والعناصر والأحداث إلى حد الاختناق، يقول **مجدى الجابرى** فى نصه المترع بالتفاصيل إلى حد إزهاق الروح :

«بتحاول تمسك صوت طقطقة عضمك، اللى خلاص بعد وابتدا يدخل ف هلام الأربعة وعشرين ساعة اللى عدُّو عليك وانت بتفكر ف الحاجات اللى كنت مخطط تعملها، وماعملتهاش، فتلف دماغك وتتوه، تدخل شارع تانى وبيت تانى وقدام باب شقة - ما يشبهش لباب شقتك - تقف وتطلع المفتاح وانت بتهيأ نفسك لحمام دافى وكوباية شاى وسيجارة وكتاب عن سيرة حياة حد يهمك وتسطيحه، وفجأة بتفتح الباب ويتقفل ورا واحده - بتهيألك إنك تعرفها - بتحاول تعدل طرحتها، تبص لك، فتنزل وراها وف السكة تتساها بكيس البوزو وكوباية الزبادى لبنتك، والعيش اللى هتشتريه، وبصدر مراتك اللى زمانه استوى م الحر فحرر أفكارها عن الحب والفن والشغل .. إلخ»(١٩)

هذا نص يزلزل نسق المفهومات جميعها، ويعمل على النأى بعيداً عن كل الوسائل المعروفة لتحقيق الشعرية، ولا يرتبط إلا بلحظة إنتاجه.

هنا نتطلع إلى كتابة تدميرية، تستبدل بنية القصيدة باستعادة عشوائية الذاكراتى والمحتمل والمعيش لوضع المتلقى فى صميم المجتمع المترع بالقيم الفاسدة، لذلك يحاول النص توصيل المتلقى للنتيجة نفسها التى تحدث له إذا ما عاش واقعه، إنه الاختناق، سعى النص ومرامه، يمارسه المبدع عن طريق السرد، وتراكمات تفاصيل عدة. هى تفاصيل الحياتى والمعيش والذاكراتى والمحتمل، بكل ما تحمله من هشاشة واختلاط :

«القطة على السطح اللى قصادى بتلعب ف الكراكيب وبتتشقلب وتنط تمسك ف الإيريال، والإيريال واقف شامخ وعبيط، .. ف الشارع صندوق، وف رف الصندوق الرابع بالونتين منفوخين ع الآخر عمالين يلفو حوالين بعض ... وفيه حتة زقزيقه صغيرة بتتنطط وتضحك وترقص وتلط انتفاخاتهم فتحسسنى انى اقدر أقف فى البلاكونة وابص على الشارع بصة مجرم بينتهز الفرصة عشان يرتكب آخر جريمة قتل - مش لأنه ناوى يتوب لاسمح الله - لكن يمكن عشان بيتهيأله ان المنفوخ ع الآخر لو طق هيتحول لزقازيق صغيرة ترقص وتضحك وتتنطط وماتشوفش الرف»(٢٠)

- ١١ -

وإذا كان الأساس فى نصوص الشعرية الجديدة هى الضد لكل ما قامت عليه المنجزات السالفة، فإن أهم ما يميز النصوص الشعرية الجديدة هى استعارة بعض تقنيات

الأجناس الأدبية الأخرى، ومن أبرزها تقنية السرد يحكى مجدى الجابرى:

«كان عندى حوالى خمس سنين، وكان جمال عبد الناصر يقدر يشيل عمارة «ثابت» بصباع واحد، ولا كانش زى أبويا لما يخش الحمام بيطلع صوت باسمعه بوضوح وأنا كمشان فى ستى ع السرير وهيه بتحكى لى عن ست الحسن»(٢١).

- ١٢ -

ولأجل استعارة الآليات المختلفة من الأجناس الأخرى لا يدعى الكاتب أن ما ينتجه قصيدة، بل هو يلجأ إلى مصطلح (مراوغ) هو النص، حيث يصير «المنتج» فى النهاية غير قابل للتصنيفات السالفة، ومتسقاً تماماً مع كون هذه الكتابة هى كتابة (ضد) فى الأساس، وفى سياق التفتيت والتخلى تعمل الشعرية الجديدة على تفريغ نصوصها من كل آلياتها السابقة، ومحاولة استبدالها بآليات يتم استجلابها من أجناس أخرى.

واعتماد النص على السرد يأتى لمحاولة اصطياد الممكن والمحتمل، واقتناص ما اندثر ويظل جاثماً على الذاكرة، السرد هنا يمضى مهرولاً لتفتيت اللحظة المعاشة كى تأتى كما هى، بحيث يتم استبدال سؤال الشعر من: كيف تكون قادراً على كتابة لحظة شعرية بلغة مفارقة تمتلك قدراً من طاقة التأويل؟ إلى:

كيف تكون صادقًا فى اصطياد ما هو شعرى فى الحياتى والمعيش؟

بالطبع، ليس الحياتى فخًا للوقوع فيما أصطلح عليه بالواقعية، فنحن نرى أن آلية السرد التى تعتمد عليها الشعرية الجديدة تحفل بالحلمى والمحتمل والمتخيل:-

جزم كتير ماشيه لوحدها قدام المرايه

بتعدى القطط

وتلحس صوابعه اللى سابها على علبة الورنيش (٢٢)

ويقول مسعود شومان:

عدت بنات وقطفتهم

واخترت لكل واحدة القبر اللى تنحط فيه

فاضل إيه

أدينى ما زعلتش ولا واحدة (٢٣)

- ١٣ -

تغلب على الشعرية الجديدة إذن، مشهدية الراهن، حيث الراهن يعيد إنتاج نفسه، بصورة تكتسب جدتها وطرافتها من مجموعة الآليات المستجلبة من الفنون الأخرى، والتى غدت مهيمنة، مثل السينما والرواية. والاعتماد على حاسة البصر بدلا من الأذن، حيث يكون النص هو مجموعة الجزئيات التى تتكامل وتتتابع بصرياً ليكون فى النهاية مشهداً قادراً على بث الشعرية للمتلقى، بعيداً عن الآليات التى كانت متبعة، والتى كانت فى أغلبها تتكئ على اللغة وموسيقاها. ومع المشهد السينمائى المتتابع هناك المذكرات والكولاج والأحلام.. بحثًا عن أفق جديد يتم من خلاله اكتشاف السطحى والمدفلت والمعيش، يقول صادق شرشر:-

«باكتب عشان أفتكر

رسام عجوز واقف على حافة رصيف البحر

وبيرسم العالم دواير

بورتريه

للشمس ساعة الغروب

بورتريه

لواحدة قابلها بالصدفة فى «شارع النبى دانيال»(٢٤).

والإسهاب فى ذكر التفاصيل رغم سطحيتها هو وسيلة أخرى تلجأ إليها النصوص لتدمر المفهوم الأثير لدى علماء اللغة، حيث البلاغة فى الإيجاز، فهذا الواقع المتشابك، والممتلئ بكل ما هو روتينى مكرور، ينبغى كشف زيفه بنفس الآلية، لذلك تسعى النصوص لذكر التفاصيل إلى حد الاختناق، فى إسهاب واستطراد لا تحده فواصل أو علامات ترقيم، ولكنه رغم ذلك لا يقع فى دائرة التداعى الحر، فالتفاصيل المتراكمة علامة على التشظى والتفتيت الذى ينتقل من العالم الى الانسان بحكم الحركية الدائمة الواصلة بينهما، يقول محمود الحلواتى:

كنت مقلقل

وأنا شايل عكازى وخالع نظارتى

وراكنهم ع الرف

ومجرّش قدام التليفزيون

بالعن «هاريس» علشان مالعبش بـ «ياسر ريان» م الأول

و«أسامة عرابى» اللى مش فى الفورمة

ازاى

وأنا قافل على نفسى وقاعد أنهنه زى الحرمة

وأطفال الصومال بيواجهوا الكاميرات.(٢٥)

هكذا يعمل العالم المفتت بما يمليه على الإنسان، الذى ينبغى له أن يتفتت هو أيضاً ويتشظى. رغم أنه قافل على نفسه وقاعد ينهنه زى الحرمة.

- ١٤ -

تنفى الشعرية الجديدة فكره القصدية أو الغرض، تلك الفكرة القديمة التى تنبنى عليها الحداثة، ذلك أن المتلقى هو الذى يوجد القصدية بعد أن يعيد إنتاج النص تبعًا لقناعاته الخاصة، هذا إذا وجدت أصلا، فبوابة التأويل مفتوحة على مصراعيها، بحيث لم تعد هناك مرجعيات داخل النص معمول بها، وإنما يعتمد النص على مرجعيات من خارجه، يوفرها المتلقى حيث القراءة الإيجابية والتفاعل، والمعايير والشروط الخاصة بالتلقى هى التى تقوم عليها نظرية التلقى Reception Theory إن الغرض أو القصدية غير متوفر إلا فى ذهن المتلقى، وفى المفتتح الذى يبدأ به **مجدى الجابرى** ديوانه مقتطف من **عبد الرحمن منيف** يقول:

«حيث تتداخل الصور وتتزاحم يصعب على الإنسان أن يختار، وأن يكون متأكداً، ويصعب أكثر من ذلك أن يكون بلا عواطف أو غير منحاز، لذلك لابد لمن يقرأ أن يكون حذراً، وقد يكون مطلوب منه أن يعيد تشكيل المشهد ضمن قناعاته ومعرفته والتجارب التى عاشها»[٢٦].

هذا المقتطف يؤسس لكتابة تعتمد على القارئ أكثر من اعتمادها على آلياتها الخاصة، وإذا أخذنا جزءاً من أى نص فى الديوان نجده يحقق ما يصبو إليه الكاتب، وهو معاداة النص للبعد الواحد أو التفسير الذى لابديل له، حتى ولو كان مترعًا بالتفاصيل، وإخراً حتى الاختناق بسردية تفقد النص مشروعيته إذا اعتمدنا على معايير النقد القديم، يقول **مجدى الجابرى**:.

«كانت مريلته مش مكوية تحت المخدة، ولا بالمكوة الايد وف الفسحة كان رشه بيحمر وهو بيطلع سندوتشين البيض بالبسطرمة واللانشون وبيعزم على، ولما الابلة قالت له يسمع نشيد صياد السمك وماعرفش استغربت، وخفت تقول لى سمع، فما أعرفش، مع أنى متأكد أنى حافظة صم، ومستعد كمان أكتبه من غير ما أغلط ولا غلطة»[٢٧].

ليس هناك يقين تفسيرى للنص، وعلى المتلقى أن يقيم علاقة مع تفاصيل النص تبعاً لقناعاته ومفاهيمه وإرثه الثقافى ووضعه المجتمعى.

- ١٥ -

إن الوعى الذى يكشف غطاء التشظى عن كل شىء، حتى الأنا، يكشف تشتتها وانعدام هويتها، وهذا الوعى يدشن للأشياء فى حد ذاتها، بعيداً عن المنحى الظاهراتى، وأصباغ الأنسنة، ويعمل على مناهضة جعل الذات منتزعة من كافة شروطها وقيمها، لذلك كانت الرقابة بشتى معانيها بداية من الأجهزة الرقابية المعمول بها بحكم القانون، وانتهاء بالضمير المعمول به من قبل الذات، كلها يتم مناهضتها ومحاصرتها والسخرية منها، إن أختراق المقدس يكاد يكون مهمة

الشعرية الجديدة



الخطاب الشعرى الجديد، وانتهاك كل ما اصطلح عليه. يقول **صادق شرشر**:

أعرف واحد صاحبى اتهوس وأنا بحكى له

عن نفسى كآخر تقليدى فى طابور

الرومانتيكيين علشان حفنة من الفضيلة

أى فضيلة؟!

النبل

ودا شىء تانى خطير ومقزز

بحاول أصفيه مع نفسى[٢٨]

ويقول **إبراهيم عبد الفتاح**:

ترجع العشا

وتتسمر قصاد الشاشة

بعدها بتقوم تنام

مع مراتك

مع الشغاله

مع نفسك[٢٩]

ويقول **مجدى الجابرى**:

اتشعبطت ف عينيها وسبيت لها
ف سرى تلاتين دين[٣٠]

ويقول **مسعود شومان**:

الحاجات اللى عرفتها نسيتنى
لأنى دلوقت بقيت عارف بنات

طالع لهم بزاز وبيلبسوا جونلات تركواز

ويباكلوا «ماكس» و«جرسى»

وأنا لسه مش ناسى القشف

اللى كانت أمى تقولى عليه

دا يتجرد بسكينه

والبربور اللى نازل على خدى زى المدة

وكم المريلة المسود

والشرز البنى[٣١]

إن المقدس الذى يتم اختراقه، ليس الجنس بعوالمه السرية ودهاليزه التى ظلت مظلمة طوال تاريخ أدبنا العربى، والانتهاك ليس هو التجديف بمعناه الساذج وإنما الاختراق هنا يشمل كل شىء، بداية من الذات القائلة ونهاية بالذات الإلهية، مرورا بكل شىء اتفقنا طويلا على احترامه، فالغاية تحرير الوعى من جميع المثبطات التى كانت.. وهذا الاختراق للمقدس أحد الاختراقات العديدة التى تعمل عليها الشعرية الجديدة، فهى ليست نتاج موضة أو قلة أدب بل هى جزئية تتحرك مع أجزاء عدة تعمل فى النهاية على تحرير النص الشعرى وتحطيمه فى الآن نفسه، كأحد منتجات مجتمع الاستهلاك، لكنه وقت تحطيمه يعمل على تحطيم الأقنعة والزيف والقولبة وإدعاءات القيم الإنسانية التى رحلت.

إن التدمير لا يكتفى بالنموذج أو المقدس من أجل إعادة خلق نموذج آخر كما كان يحدث فيما قبل بل هو التدمير/ العلامة على الاستهلاك، على الممارسة فى الحياة اليومية بعيداً عن فكرة النموذج لأن ذلك يعلى مقدساً بديلاً.

وليست هذه دعوة أو تحريضًا للشائن واللا أخلاقى، بل هى فضح لواقع يتم تجاهله دومًا مما يعضد من وجوده، وإن كان فى الخفاء، إن الإفصاح عنه وكشفه يجعله فى وضعية المعلن عنه، وهذه أولى الدرجات التى تجعله فى دائرة الجدل والنقاش، لكى تتم المواجهة أو التكريس له بعد ذلك.

- ١٦ -

ربما لا تصلح المقولات النظرية الجاهزة عند مقارنتها بالمنجز الشعرى العامى الراهن، مهما بلغت نقاط التلاقى بينهما، نظرا لأنه منجز مفتوح، لم يتبلور بعد، ولم يكتسب أبعاداً نستطيع من خلالها أن نمضى معه إلى رؤية متكاملة، فهو فى منطقة تجريب لم يزل، غابة كثيفة يجوبها أصحاب خطاب الشعرية الجديدة للإلتفاف وهدم المعابد على رءوسهم ورءوس أصحاب المواضعات القديمة.

إن الكتابة الجديدة، كتابة لا مرجعية، أوجدتها الظروف أكثر من المقولات، وإذا كان ثمة وشائج تربطها بمفهوم ما بعد الحداثة، فذلك أدعى أن نتساءل كيف يفرز مجتمع يتعثر فى مشروعه الصناعى إبداعا تنتمى لجمالياته للمجتمعات الغربية التى تمر الآن بمرحلة ما بعد الصناعى؟! فى ظنى (وليس كل الظن إثم وإنما بعضه فقط) إن تسيد الأداء الاستهلاكى الذى أفرز مقولات ما بعد الحداثة فى الغرب، هو نفسه أحد مبررات وجود الشعرية الجديدة. مع ملاحظة أن الأداء الاستهلاكى لم يأت نتيجة مجتمع رفاهية كما فى الغرب، وإنما استشرى عن طريق الأقمار الصناعية والهيمنة الإعلامية الغربية التى يسرت التعرف على كل منتج جديد، وجعله موضة فى أوانه، قابلا أن يكون مادة للاستهلاك عند البعض وقابلا أن يكون حلما عند البعض الآخر، وبالطبع يعد الهدف الرئيسى لتصدير هذا الخطاب الاستهلاكى، هو إبقاء أوضاع الدول النامية على ما هى عليه، مما يجعلها سوقا واسعة لتصريف المنتجات. إن مظاهر الأداء الاستهلاكى هى الأكثر حضوراً فى الراهن المعاش، والمثير الذى كان له الأثر فى تبنى الشعرية الجديدة لخطاب التخلى. ■

الهوامش:

(١) جان بودريار - مجتمع الاستهلاك ت - خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبنانى . ص ١٦.

(٢) غالى شكرى - الخطاب الاستهلاكى، مجلة القاهرة - يناير ١٩٩٤.

(٣)، (٤) محمد حسنين هيكل - باب مصر إلى القرن الواحد والعشرين - دار الشروق١٩٩٥ ص ١٦.

(٥) مجدى الجابرى - عيل بيصطاد الحواديت - سلسلة إبداعات - الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ٢٠.

(٦) شهادة مسعود شومان - أزمة الشعر فى مصر - أبحاث وشهادات. كتابات نقدية، عدد ٥٢ الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ٢٧٥.

(٧) مسعود شومان - ديوان الحياة مش كدا، مخطوط ص ١١، ١٢.

(٨) أحمد حسن - قصائد - مجلة الكتابة الأخرى عدد ٥، ٦ ص ١٥.

(٩) رجب الصاوى - جواب عادى - الكتابة الأخرى ٥، ٦ ص ٣٩.

(١٠) أحمد حسن - مرجع سابق ص ١٥(٨).

(١١) مسعود شومان - كانت ساعتها وكنت، مرجع سابق (٧).

(١٢) صلاح السروى، مرجع سابق (٦) ص ٧٩.

(١٣) شحاتة العريان - نص فيلم - الكتابة الأخرى عدد ٥، ٦ ص ٤٩.

(١٤) يسرى حسان، قبل نهاية المشهد - أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ٧٧.

(١٥)، (١٦) خالد عبد المنعم - ديوان موسيقى التكوين - أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(١٧) إيهاب حسن - أدب الصمت - ت. محمد عيد إبراهيم، مجلة إبداع عدد ١١، ٩٢.

(١٨) يسرى حسان، قصيدة: أختار نهايتى: من مرجع سابق (١٤).

(١٩) (٢٠) (٢١) مجدى الجابرى - مرجع سابق (٥) ص ٣٥، ٣٩.

(٢٢) صادق شرشر قصيدة الجزمجى، الكتابة الأخرى، ١٢، ١٣ مرجع سابق.

(٢٣) مسعود شومان مرجع سابق (٧) ص ٦٠

(٢٤) صادق شرشر. ديوان رسوم متحركة - سلسلة الكتاب الأول، المجلس الأعلى للثقافة ص ٣٧

(٢٥) محمود الحلوانى، قصيدة «نفمشة» من ديوان «خيمة فى الليل» سلسلة إبداعات ص ٢٥ - ٢٦.

(٢٦) (٢٧) مجدى الجابرى - مرجع سابق ص ٥، ٤١.

(٢٨) صادق شرشر مرجع سابق. (٢٤) ص ١٢٦.

(٢٩) إبراهيم عبد الفتاح - نص «كرسى القهوة»، الكتابة الأخرى عدد ١١، ١٠ ص ١٠٢.

(٣٠) مجدى الجابرى - مرجع سابق (٥).

(٣١) مسعود شومان - نص «حاجات من غير شوش» - مرجع سابق (٧) ص ١٧.

«مذكرات طالب بعثة» وبلاغة السرد بالعامية المصرية

عبد الرحمن أبو عوف





قلن نستطيع تقييم وتأويل وفهم وإدراك جسارة التجربة والمغامرة الإبداعية فى الكتابة والإنشاء بالعامية المصرية، والمغرقة فى عاميتها فى كتاب **لويس عوض** المثير للدهشة والعقل (مذكرات طالب بعثة) كذلك فى بعض إبداعه الشعرى التجريبى الموزع بين قصائد ديوان (بلوتلاند) وقصيدتى «معشوقتى السمراء ومعشوقتى الحمراء». إلا بمناقشة عدة قضايا إشكالية متداخلة فى بناء وتكوين **لويس عوض** العقلانى والوجدانى والذى تجلى عبر سيرته الإبداعية القلقة فى صراع وتوتر الناقد وأستاذ الأدب مع الفنان والشاعر بالذات.

قال لى **لويس عوض** فى حوار طويل نشر بمجلة الطليعة اليسارية الصادرة عن الأهرام عام ١٩٧٤:

«أعتقد أن الروح والمادة وجهان للشىء نفسه.. وأن الزمان والمكان وجهان للشىء نفسه، فالحقيقة أن الحياة فى تجربة وحدة الوجود هى فى ذاتها مجازفة كبرى، وأنا شخصيًا وصلت إليها عن طريق التفلسف المبنى على الاستقراء المادى، ولكنى للأسف غير قادر عليها كلحظة وجْد صوفية فأكتفى بأن أعيش فيها بالخيال، والخيال وحده غير كاف، لأنها فى الواقع تجربة لها نوعية صوفية مدمرة.. أن توجد فى لحظة التقاء الزمان والمكان والأبد والأزل والفعل والسكون.

هذه أزمة روحية لا يحسد عليها إلا الصوفيون وللأسف أيضًا أن أكثر الصوفيين يحدد إمكاناتهم الصوفية، بانتمائهم إلى معتقدات مسبقة أو خرافات مسبقة (يقينية).

هذه اللحظة النادرة فادحة الثمن وأنا أخافها.. لقد عشتها بكل ويلاتها وعذوبتها فى منحنيات حادة من حياتى، ولم أتخلص من سطوتها وكثافة مشاعرها ودوامة توتراتها إلا بممارسة عملية الخلق لأصل لنوع من التعادل مفتقد مع الحياة، فأنا لم أكتب «بلوتلاند» «العنقاء» «الراهب» «محاكمة إيزيس» وغيرها من أعمال لم تنشر إلا فى لحظة التوهج هذه، وطبعا لست مستعداً فى هذا الحوار أن أتحدث عن أزمات المراحل السياسية والاجتماعية والصدامات التى جرتنى إليها واقعنا السياسى قبل وبعد (١٩٥٢) فأنت تستطيع أن تعود لكثير مما كتبته من مقدمات لهذه الأعمال أو فيما كتبته عن **محمد مندور والعقاد وطه حسين** فقد حاولت على قدر الإمكان أن أضىء خلفيات الأجواء الفكرية والسياسية التى كانت هذه الأعمال الفنية القليلة التى كتبتها استجابة لها وترجمة لفترات خصبة وصعبة وموحية من حياتى غير أنى أحتفظ حتى الآن بكثير مما لم أقله ولم أكتبه».

الإشكالية الأولى.. أن لويس عوض ظل طوال عمره كباحث وناقد ومبدع فى صراع مع اللغة واللغة العربية بالذات.. قد بدأ حياته الجامعية بالبحث فى تقاليد التعبير الشعرى فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى، أى أن رسالته سوف تكون حول لغة الشعر.

ولقد أنهى حياته بكتاب «مقدمة فى فقه اللغة العربية» عام ١٩٨٠ الذى صودر دون حكم قضائى بإيعاز من «الأزهر» وجر عليه

زوابع السلفيين وكهنة اللغة والموروث لأنه تجرأ على قداسة اللغة العربية وحاول أن يكشف عن أصولها وفقهها ويبحث فى تاريخها السوسيولوجى والفونيطيقى ويضعها فى سياق التحول التاريخى.. وينظر لها نظرة مقارنة رحبة وربما تجد له بحوثا عديدة فى هذا المجال لعل أبرزها مقالاته فى اللغة ومدارس التعبير، والترجمة وتطور التعبير العربى وثورة اللغة فى كتابه «ثقافتنا فى مفترق الطرق» وهو يرى فى نهاية مقالته (ثورة اللغة): «أن اللغة العربية قد تغيرت بنيتها تغييراً أساسيًا فى القرنين الأخيرين بتأثير الاتصال الثقافى بين العالم العربى والحضارة الأوروبية تغيرت ليس فقط من حيث استيعاب الآلاف المؤلفة من الألفاظ الأجنبية والآلاف المؤلفة من الألفاظ العربية المستحدثة الدالة على معانٍ لا وجود لها فى الفصحى، ولكن أيضًا من حيث التركيب النحوى للجملة. العرب لم تكن تتحدث عن (بنية) اللغة ولا عن التغير (الأساسى) ولا عن (الاتصال الثقافى) والعرب لم تكن تقول (الألفاظ الأجنبية) وإنما كانت تقول (الأعجمية) فكل هذه أصلا - تعبيرات دخيلة على اللغة العربية ولكنها أصبحت اليوم تكون نسيج اللغة العربية كما نجده فى الكتب وفى الصحف وعلى (أمواج الأثير) هذه التى حاول ابن الأثير أن يتصور لها معنى معروفًا عند العرب لما استطاع .. لقد آن الأوان أن يكتب الجواليقى الجديد (المعرب) وأن يكتب الخفاجى الجديد (الدخيل) لنعرف ماذا أبقينا وماذا بقى لنا من لغة العرب، ولست أحسب أن اللغة العربية فريدة بين اللغات فى هذه الثورة اللغوية وفى هذا التجدد الشامل، فمن يقرأ إنجليزية «شكسبير» وفرنسية «دوما» يدرك أن العصر غير العصر واللغة غير اللغة، لقد حققت اللغة العربية الكثير فى قرنين وكان أهم ما حققته فى تقديرى هو أنها تجاوزت بهذه المرونة العظيمة مرحلة الخطر. وقد كان هذا التجدد الشامل بالقدرة على الاستيعاب والتمثل، آية حيوية لا آية فناء».

الإشكالية الثانية: أن **لويس عوض** كاتب ومبدع تجريبى يرفض المألوف والمستقر من الأشكال الأدبية التقليدية والطرق المستهلكة لأنه يتجاوب مع حركة الواقع السياسى والاجتماعى الذى لا يكف

لويس عوض

عن التغير والتحول والتبدل وهو أبداً يتجاوز فى إبداعه الذى تجلى فى تحطيم عمود الشعر العربى فى «بلوتلاند» والرواية الفانتازية متعددة الأصوات «العنقاء» ومسرحية «محاكمة إيزيس» الذى خلط فيها الرواية والدراما والشعر، فى كل ذلك الإبداع يتجاوز إمكانات هذه الأشكال ولغتها وصورها وتعبيراتها وبنائها الأسلوبى التعبيرى، ويستخدم ثقافته النقدية بالمدارس والاتجاهات الأدبية ووسائل التعبير فى ممارسة نوع من الإبداع التجريبى المغاير والمفارق للمألوف الراكد والآسن.

غير أن إبداع **لويس عوض** مرتبط بلحظات القلق والتوتر الخاص والعام والذى عاناه المجتمع المصرى فى الأربعينيات وما شهدته من احتدام الجدل وصراع الثورة الوطنية الديمقراطية ضد الاحتلال الإنجليزى والقصر والإقطاع.. كل ذلك حرك الجانب الإبداعى المكبوت فى **لويس عوض** لذلك أثمرت حصيلتها عن معظم إبداعاته الشعرية والروائية والمسرحية .

يقول **لويس عوض** بمناسبة إعادة طبع ديوانه «بلوتلاند» بعد نصف قرن ومقدمة «بلوتلاند» واسمها «حطموا عمود الشعر»: كـُتـِبـَت فى درجة حرارة مرتفعة، لأنها كُتبتْ فى مناخ الدعوة للثورة على جمود العهد البائد وفساده والدعوة لخروج الجديد من القديم ولذا فهى وثيقة تاريخية بغض النظر عن صحة مضامينها أو عدم صحتها، وبغض النظر عن سلامة أحلامها أو عدم سلامتها، لأنها تصور مناخ تلك الفترة (١٩٤٥ - ١٩٥٢) المشبع بالثورة والتحدى فى الأدب والفن والفكر الفلسفى والسياسة والاقتصاد والقيم الاجتماعية والأخلاقية.

وربما كانت قمة المد الثورى التقدمى فى تلك الفترة هى تكوين «اللجنة الوطنية للطلبة والعمال» فى (١٩٤٦) إسقاط معاهدة **صدقى - بيفن**، معاهدة الأحلاف العسكرية، وهذه هى الفترة التى ترجم فيها **راشد البراوى** «رأس المال» لكارل ماركس، ونشرت فيها «بروميثيوس طليقًا» للشاعر شلى، وكتبت فيها رواية «العنقاء»، ونشرت لى مجلة «الكاتب المصرى» فصول كتابى «فى الأدب الإنجليزى الحديث»، وهى فترة مذبحة «كوبرى عباس الثانية» والفترة (١٩٤٦) التى فتح فيها جيش الاحتلال البريطانى النار على المواطنين المتظاهرين فى ميدان الإسماعيلية (التحرير حاليًا) من ثكنات قصر النيل (هيلتون النيل ومبنى الجامعة العربية حاليًا) وهى فترة تحالف الطليعة الوفدية بقيادة «**محمد مندور وعزيز فهمى**» مع اليسار المصرى العريض ضد طغيان الملك **فاروق** وتحالف الإقطاع والرأسمالية مع الاستعمار وقد كنت أنا شخصيًا وسط هذه التيارات المتلاطمة بمثابة المعامل أو المفاعل (الكماتاليست) كما يقول أهل الكيمياء، وتمثلت لى الحرية الحمراء راية قانية اللون لكثرة ما ضرج وجه الأرض من دماء شهداء الحرب العالمية الثانية فى سبيل تحرير الشعوب من أغلال النازية والفاشية، وبلغ اللاتفاهم بين البشر فى مصر مبلغ المأزق الذى لا مخرج منه إلا بطائش الرصاص فكان اغتيال رئيس الوزراء **أحمد ماهر باشا**، واغتيال صديق الإنجليز **أمين عثمان باشا** واغتيال رئيس الوزراء، **النقراشى باشا** واغتيال **سليم زكى باشا** حكمدار القاهرة، واغتيال المستشار **الخازندار**

ومحاولات اغتيال زعيم الأمة **مصطفى النحاس** باشا، وكانت انفجارات قنابل سينما مترو، ثم أعمال الفدائيين المصريين ضد جيش الاحتلال فى منطقة القنال وفى الخلفية كان هناك نزيف ملحمة فلسطين.

الإشكالية الثالثة: تتعلق بقضية الفصحى والعامية واضطهاد وقمع المتعصبين للفصحى وأصحاب نظرية النقاء اللغوى للتعبير بالعامية.

لقد انتهى **لويس عوض** عقب عودته من كامبردج فى سبتمبر (١٩٤٠) وبعد كثير من التفكير فى مشكلة اللغة والتعبير الأدبى شعراً ونثراً أو ما يسمى عادة بمشكلة العامية والفصحى، انتهى قبل ذلك بسنوات إلى إمكانية قيام شعر بالعامية يتجاور تجاوراً شرعيًا مع أدب الفصحى دون أن يوجد بالضرورة أى تعارض بينهما، وأجرى بالفعل بعض التجارب فى هذا الاتجاه بين (١٩٣٧) و(١٩٤٠) ظلت تتداول بين المثقفين فى جامعة القاهرة وخارج جامعة القاهرة منسوخة على الآلة الكاتبة حتى نشرها عام (١٩٤٧) فى ديوان «بلوتلاند»، والحق أنه لم يكن فى كلامه جديد إلا الطريقة التى تميز بها عن أدائه هذا ما كان من أمر الشعر العربى، أما النثر العربى فلم تظهر له مشكلة فى تاريخ أدبنا إلا حينما تصدينا لكتابة حوار المسرح وحوار القصة، وقد انتصرت العامية فى حوار المسرح فى العشرينيات، وأراد **توفيق الحكيم** فى الثلاثينيات أن يتمم ما بدأه الرواد فى العشرينيات وما قبلها ولكن **طه حسين** وجماعة الفصحى تكاثروا عليه فتراجع عن الحوار العامى فى المسرح والرواية جميعا، ولم يفكر أحد أن تجربة التعبير العامى يمكن أن تمتد إلى نسيج النثر الفنى بأشمل معانيه فتمتد إلى لغة السرد والوصف والتحليل، لم يفكر فى ذلك أحد إلا (**بيرم التونسى**) الذى كتب فى الثلاثينيات (السيد ومراته فى باريس) وهو وصف فكاهى ساخر لغربته فى المنفى كتبه **بيرم التونسى** بالعامية من ألفه إلى يائه.

وقد التهم **لويس عوض** هذا الكتاب التهامًا ولم يلبث أن فتح أمامه آفاقًا فى تجارب اللغة،كانت (مذكرات طالب بعثة) ثمرتها المباشرة.

مذكرات طالب بعثة



فقد أوحت إليه تجربة **بيرم التونسى** أن يتمم عمله بعرض الوجه الآخر من الصورة، **فبيرم التونسى** قد جرب بنجاح النثر العامى فى لغة السرد والوصف والتحليل، ولكن فى حدود الفكاهة والباروديا البرليسكة، والتعبير الكوميدى بوجه عام، وهى كلها فنون من الأدب يستساغ فيها استعمال العامية لقربها الشديد من الحياة اليومية، وهكذا فكر **لويس عوض** فى أن يجرب النثر العامى فى لغة السرد والوصف والتحليل ولكن فى حدود الفكر الجاد والعواطف السامية بل والقصد التراجيدى، وبهذا يستكشف إمكانات اللغة العامية عمليًا لا نظرياً وبالتجربة لا بمجرد الافتراض والدعوى، فى أغراض استقرت فى عرف المثقفين أنها لا تصلح لها... نقول المثقفين لأن الأدب الشعبى استخدم منذ قرون طويلة العامية الفنية دون حرج ودون تردد واستخدمها بنجاح فى «الحدوتة»، وفى فن المثل السائر.

فى ضوء هذه الإشكاليات التى حللنا تعقداتها والتى أنارت لنا الطريق نحاول أن نقرأ تجربة **لويس عوض** الرائدة فى الإبداع والإنشاء بالعامية المصرية حيث صاغ لنا فى كتابه (مذكرات طالب بعثة) بناء من السرد والوصف والتحليل ورسم الجو وتقديم النماذج والحوار ومناقشة مواضيع جادة فى أدب الرحلة والثقافة الجادة والفنون والشعر والمسرح والرواية كل ذلك بلغة عامية تلقائية سهلة تنساب كالأمواج المتدفقة وتنبع من عقل مضىء له حضوره وشفافيته وذكاؤه اللمّاح.

يقول **لويس عوض**..لم يكن كتاب «السيد ومراته فى باريس» **لبيرم التونسى** وحده فى ذهنى عندما جلست فى منزل الأسرة بمدينة «المنيا»، ذات صيف فى عام (١٩٤٢)، أدون (مذكرات طالب بعثة). إن تقليد تدوين الانطباعات عن الرحلات الكبيرة له تاريخ طويل فى أدبنا الحديث، وأول من وضع أساسه هو **رفاعة الطهطاوى** فى (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز ١٨٣٤) الذى وصف فيه إقامته فى باريس بين (١٨٢٧ - ١٨٣٠) وسجل انطباعاته عن الحضارة الفرنسية فى جيله، ثم تلاه **أحمد فارس الشدياق** فى (الساق على الساق - ١٨٥٢) وفى كتابه (الواسطة إلى معرفة مالطة - ١٨٥٤) وفى كتاب (كشف المخبأ فى فنون أوروبا - ١٨٥٤) وغير ذلك من أدب الرحلات والمذكرات حتى ظهور (الأيام) **لطه حسين** فى العشرينيات من هذا القرن، ومذكرات **زكى مبارك** عن فترة إقامته فى باريس، وقد ظهرت فى الثلاثينيات من هذا القرن مذكرات **توفيق الحكيم** العديدة التى صدرت فى الثلاثينيات والأربعينيات، ولا فرق فى المنهج بين هذه المدونات العظيمة سوى أن بعض أصحابها كتبوا عن أشخاصهم أكثر مما كتبوا عن مشاهداتهم، أما بعضهم الآخر فقد كتبوا عن مشاهداتهم أكثر مما كتبوا عن أشخاصهم وقد أوحت إلىّ كل هذه الأعمال أن أتأثر خطى هؤلاء الرواد فأنقل صورة أوروبا وحضارتها فى وجدان شاب مصرى زارها بين (١٩٣٧ - ١٩٤٠) ولكن مستخدمًا تجربة **بيرم التونسى** فى استكشاف إمكانات اللغة العامية، فعلت ذلك فى عام (١٩٤٢) قبل أن تزول من ذاكرتى الانطباعات العديدة التى تركتها رحلتى الأوروبية فى حياتى ووجدانى، وقد راعيت أن أبدأ وصف تجربتى منذ أول يوم غادرت فيه مصر حتى يوم عودتى إليها، وقد عدت إلى مصر بعد نشوب الحرب العالمية الثانية بنحو عام، وكان ممر جبل طارق مغلقاً يومئذ بسبب ظروف الحرب، و من هنا أتيح لى أن أعود عن طريق رأس الرجاء الصالح فانتفعت من هذه التجربة أيما انتفاع.

يبدأ كتاب (مذكرات طالب بعثة) بهذا المقطع الساخر وبلغة غارقة فى العامية ببلاغتها وصورها وتلويناتها اللفظية الدارجة.

«.... رحت قاعد لك على كرسى الاعتراف وحطيت قدامى طقطوقة أرو قديم بوهيتها راحت ومعصفة حبر. روحى تملى وإيدى تكتب ما فيش تصحيح ولا تنقيح ولا تردد ولا كسوف.. اشمعنى، والتسر سكوت، كان بيكتب والمطبعجية بيصفوا؟! اشمعنى بلزاك كان بيكتب تمنتاشر ساعة ع القهوة السودا؟ رحت يا فندم حاطط لك دبابيس فى كرسى الاعتراف عشان روحى ما تعسلش من التعب، واشتريت لك كام رطل بن محمصين أقرش فيهم طول الوقت عشان جسمى يبقى دينامو مش ناقص لا جاز ولا تشحيم.

قعدت على كرسى الاعتراف وابتديت أكتب وادى اللى كتبته».

فى الفصل الأول بعنوان «الحر ومكتب البعثات» يصف لويس عوض وصوله إلى القاهرة قادمًا من «المنيا» - فى أغسطس ١٩٣٧، محملا بالآمال العريضة فى غزو أوروبا للحصول على المعرفة والحضارة فى لندن، ويصف بإسهاب رحلة القطار المهلكة والمناظر الريفية ومدى فقر القرى المترامية وأكداس الصعايدة الفقراء وشمس مصر وراء جبل المقطم والتى عبدها الأجداد وكمية التراب التى بلعها طوال الطريق.. كانت هذه آخر مرة يرى فيها الطبيعة المصرية.. ويلغ الوصف الشاعرى مداه فى هذا الجزء، وفى القاهرة يعانى العذاب من الروتين الحكومى وبلادة الموظفين والكتبة (رحت الوزارة.. روح الكوميسيون إحنا خلاص بعتنا ورقك). رحت الكوميسيون «ما نعرفكش، الوزارة الكوميسيون.. الوزارة.. نهايته كشفت ونجحت...».

فى هذه الأثناء يلتقى بموظف كبير فى إدارة البعثات هو كاتب المسرح الرائد إبراهيم رمزى يحاول أن يغريه بقبول بعثة الوزارة.. غير أن لويس يرفض ويتمسك ببعثة الجامعة.. التى تأخرت أوراقها، وينتهى الأمر بأن يكتب تنازل عن بعثة الوزارة.

وأخيراً تصل الأوراق من الجامعة، فى أكتوبر، ويستعد لويس عوض للسفر ويأخذ القطار إلى الإسكندرية ويلحق بباخرة (الكوثر) بلا أى مودع، وهذا دليل على مدى صلابة لويس عوض فى بداية شبابه.

وفى عرض البحر يقدم لويس عوض كل شيء مثيراً، عن مناظر البحر وتقلباته ولا نهائية السماء والتقاليد المتبعة على سطح الباخرة، تقاليد الأكل والشرب والسمر والصحبة، ويسترجع قراءاته فى الأساطير بوصفه المكثف المعبر الشاعرى، أنا مش فاكر حاجة أبداً عن ليالى البحر الأبيض المتوسط مش فاكر إذا كانت مقمرة ولا سودة.. مش فاكر شكل النجوم ف السما وف المية وف خيالى اللى بيلون كل حاجة. لكن فاكر الريح اللى قامت وإحنا ف بوغاز مسينا واستشاطت الأمواج ف ليلة من الليالى.. دخلنا سالمين وطلعنا سالمين والبحر رجع حصيرة: شفت أنا اللى أنباذوقليس وقف عليه بعدما البشر نبذوه فى المنفى وشاور بعصايته السحرية لرياح المضيق فهاجت، ولسه من يومها هايجة، واضطربت العناصر الأربعة ومن جوف البركان ارتفع لسان من النار اتلقف النبى القديم، قريت أغنية كاليكليس عشرمرات فى ديوان ماثيو أرنولد وعينه حايرة بين الكتاب وجبل النار لحد ما غاب الجبل بسحابه، بضبابه ورا الهوا التقيل، ابتديت الكتب اللى كنت قريتها ف الخمس سنين الأخيرة يبقى لها معنى فى قلبى لأن السما راح صفوها والبحر انطفا زى الرخام والهوا رطب حبتين. لو كنت فاكر القصيدة اللى كتبها كريستوفر سكيف على «أنتا، جبل الموت كنت تقلتها هنا، الفاتحة على روح أنباذوقليس النبى الشهير قبل إرميا وأشعيا وعيسى الأمين».

وكان فى صحبته على ظهر السفينة من الطلاب المصريين: على عيسى المدرس بالمدارس الثانوية، و مدام عيسى، وعباس عمار مدرس الجغرافيا بكلية الآداب «وقدرى مدرس علم النفس بمعهد التربية والآنسة زينب شعرانى مدرسة التربية.

وتصل السفينة (جنوة) ويتجول فى مقبرة جنوةويصف فخامتها الأسطورية من تماثيل جميلة وجناين منحدرة، ولكن «البلد عارية، ومليانة حتت وسخة وحوارى ضيقة، وبنى آدمين ف منتهى القذارة»، ويضيف أيضاً: «مستوى الجمال لبغايا جنوة وكثرتهم».

بعد ذلك تصل السفينة مارسيليا - فنجدها «بلد وسخة خالص من بره منظرها من البحر مش ولابد ونقدر نستنتج إن اسكندرية أجمل مينا أنا شفتها ف البحر الأبيض المتوسط».

ثم استقل القطار الأزرق متجها إلى باريس، وبعد نصف يوم سفر عانى فيه الملل والضجر نام الجميع حتى وصلوا باريس، وهناك التقوا ببعض المصريين أبرزهم (محمد مندور- بتاع أدب ف السربون) ولسوف تنشأ صداقة حميمة وتاريخية بين لويس عوض ومحمد مندور تكون وثيقة مضيئة فى تاريخنا الأدبى المعاصر، لقد حاز محمد مندور اهتمام وإعجاب لويس عوض بسعة معلوماته وثقافته وخبرته بمعالم باريس وأصبح دليله ومرشده فى خباياها كلما ذهب إلى باريس فى إجازاته... ووجد نفسه فى الحى اللاتينى فجأة «كل حاجة عادية برضه، ناس لابسين برانيط وشوارع وبنايات، لكن الفكرة آه الفكرة. وتعمل إيه ف الفكرة مجرد الفكرة إنى ف الحى اللاتينى اللى اتشرد فيه كل أدباء مصر خلتنى ارتعش.. امتى يا ربى اتشرد ف الحى ده زى زكى مبارك والصاوى وتوفيق الحكيم.. امتى يا ربى اتشرد واكتب زى ما كتبوا).

وفى ومضة مضيئة حية يصف لويس عوض شخصية محمد مندور قعدت أتأمل ف مندور دا لاقيته شاب طويل ف اعتدال مليان أسمرانى شعره أسود قوى زى شعر الهنود وطويل قوى زى شعر الأرتيستات ومناخيره واضحة ف وشه، أما ملامحه كلها فتدل على أنه من أصل رومانى مفيش شك مافهوش مصرى غير سماره.. تمثال مترهل شويه، عينيه كبيرة محفورة، طول الوقت يعلق وينكت نكت عقلية غير مألوفة نكت زى اللى بتقراها فى الكتب، نكت ما تضحكش قوى إنما تشعرك إن قدامك مخ شديد الالتفات، وكان كل ما ينكت يضحك بشويش أو يبتسم وفى ركن شفايفه التواء التهكم واضح واللى بتقوله شفايفه بتقوله عينيه، وأحياناً يتهيأ لك إنه بيتهكم بيك».

وقادهم محمد مندور فى جولة إلى مبنى السربون وعرفهم بكلياته ومبنى

الإنفنياتر ـ انفنياتر فولتير وكوليج دى فرانس والبانثيون، وتياترو سارة برنار والشانليه وكاتدرائية نوتردام، ومندور يشرح (كل كنيسة مبنية على هندسة صليب من جوه. فيه تلات صلبان. صليب فرعونى دا ما لوش راس وصليب جرجى ودا أضلاعه متساوية وصليب لاتينى ودا رأسه أكبر من جسمه).

ثم استقل مركبًا عبرت به المانش إلى ساحل دوفر بإنجلترا «اركب المانش نوبة وشوف بنفسك.. شوف ازاى الطبيعة نفسها مختلفة بين «كاليه» و«دوفر». مرة واحدة تلاقى السما اتملت غيوم والبحر الأزرق الفاتح بقى لونه زى القصدير. شوف ازاى الريح نفسها مجراها وسرعتها ووزنها الموجه تتنفس زبد أغبر زى الفضة المطفية. شوف السهل يضحك ورا ضهرك بالسنا السابغ والدفء العميم، والصخر قدامك ينطح أجواز السما الغامضة. ووقفت أنا وهتلر وماثيو أرنولد وبولس تلميذ المسيح قدام صخور دوفر وصحنا، فاتصدعت الصخور وأجابت زى الملك لير لكن فى تهكم، لما وصلنا الميناوقفت ف بوز المركب وافتكرت كلام «إدجار لدوق جلوستر» ف رواية «الملك لير».

كل ده شعر عظيم من الدرجة الأولى، ولكن شعر بس، ماثيو أرنولد كتب قصيدة عن (شاطئ دوفر) شبه الشاطئ فيها بحصى الحياة المكشوفة .. هى دى الجملة اللى أنا بادوّر عليها».

واستقل لويس عوض قطار السهم الذهبى بين دوفر ولندن و انطلق وسط الريف الإنجليزى.. وتأمل الركاب وكلهم مستغرقين فى صمت أو فى قراءة الجرائد.

ويبدى لويس عوض عدة ملاحظات ذكية عن طبيعة ومكونات الطبقة المتوسطة الإنجليزية، وتحفظها، وحذرها من الغريب، ونفعيتها، فى حين يرى الطبقة العاملة صريحة وتلقائية فى تصرفاتها وأحاديثها، ويستغرق فى وصف أحياء لندن ومعالمها ومبنى البرلمان ونهر التيمس وعبقرية الترام الذى يسير تحت الأرض، وبارات ومقاهى لندن ذات الطابع الخاص «أنا كنت دايما باقول للناس اللى بيسألونى عن لندن إن أهم حاجة فيها الأندرجراوند .. أهم يمكن من المتحف البريطانى، وبالتأكيد أهم من

مذكرات طالب بعثة



البرلمان الإنجليزى أو من كاتدرائية سانت بول. وأهم حاجة ف الأندر جراوند هى الإسكاليتور. الإسكاليتور دا يطلع السلم الميكانيكى».

وبعد عدة إجراءات ينتسب لويس عوض فى سلك طلبة كامبريدج ويعانى من إجراءات السكن حيث يكتشف أن الحى الذى سكن فيه مستعمرة الستات البطالين... ويقرر أن يغير السكن.

ويصف لويس عوض أبهاء وعظمة المتحف البريطانى أكبر مكتبات العالم «هنا كارل ماركس كان بييجى يلتمس الدفء لأنه كان بلا مأوى، وهنا سطر الإنجيل الجديد وسماه «رأس المال» هنا درس جونسون العظيم بعد قرنين من الزمان طاح فيهم الشعر المستعار. وقامت الثورة الفرنسوية، وحكمت الطبقة المتوسطة وانهارت، والناس غنوا الإنترناسيونال، والآلة أصبحت إله، والمتحف البريطانى لسه زى ما هوه بيتردد عليه الصعاليك زى اللى ترددوا عليه أيام الشاعر سافيدج.. بصيت للمتحف تانى وافتكرت كلمة ت. س. إليوت.. إن شكسبير استفاد من تراجم بلوتارك أكتر مما استفاد أى مخلوق من مكتبة المتحف البريطانى كلها، أدى الحكم واللا بلاش. ادى الكلام الموزون .. هزيت كتافى باستخفاف وقلت للمتحف: «إلى الغد ياخزانة الفكر.. أتركك ف حفظ توت كاتب الآلهة، ثم توليت عنه باحثًا عن بار.. ويلتقى لويس عوض بعدة شخصيات غريبة بالمتحف البريطانى أبرزهم (دافيد سيرمير) رجل طويل

وعريض وغامق ويهودى وشيوعى وعقله مريض.. كان يشرح له جغرافية لندن وأحياناً مبادئ الماركسية مهوشة طبعا. (كان كلامه عن الاشتراكية لا ينتهى وحقده ع الطبقة المتوسطة لا يحد).

وبعد أن يستعرض لويس عوض نماذج من المتحدثين والخطباء فى حديقة «هايد بارك» يكتب باستخفاف عنها قائلا: (أنا يظهر كنت مخدوع ف «هايد بارك» .. عرفت إن دول حبة مجانين قاعدين يهلوسوا والحكومة سايباهم ف حالهم لأن ما فيهمش خطر.. ومكانهم الحقيقى مستشفى أمراض عقلية مش السجن.. أكتر من كده.. عرفت إن بعضهم حافظ الخطبة بتاعته صم وبيروح يسمعها كل يوم حد على ناس جداد.. عرفت إن أغلب الناس اللى بيخطبوا فى «هايد بارك» (حالات عقلية) زى ما بيقولوا الإنجليز يعنى من الجماعة المشتبه ف عقلهم ويظهر إن جلونهم من نوع خطابى فيروحوا ينفسوا عن أنفسهم».

ولعل أكمل وصف لطبيعة وشخصية كامبريدج قول لويس عوض «فيه أشياء كثيرة ف كامبريدج تخليها قرية من القرى الوسطى.. اقرا شعر توماس جراى تلاقى فيه أوصاف كثيرة تنطبق على كامبريدج. لكن اللى أهم من دا إنك مدين ما تروح فى البلد تلاقى صحايف التاريخ زى ما بيسموها مبسوطة قدام عينيك وشواهد البطولة بارزة ف كل مكان.. دى كلية مبنية فى القرن الرابع عشر ودول فى الخامس عشر ودول فى عصر أسرة تيدور، وهكذا تدخل كلية ترينيتى تلاقى مربع ورا مربع، وتلاقى بواكى قديمة حوالين المربع، وأرضية إذا مشيت عليها ترن، ويرجع لك الصدى من عمرها القديم.. يقولوا لك.. هنا نيوتن كان يقف ف طرف تريبعة ويضرب الأرض برجله ويقيس المدة بين الصوت والصدى «أروح حته يقولوا دى شجرة التوت بتاعت.. ملتون.. امشى بحذا الطريق يقولوا انت ماشى ف سكة ملتون وآ. آر. هاوسمان اللى اتفسحوا فيها ونظموا القريض.. اوصل كلايهايذ ألاقى البر المشهور اللى فات عليه جون جلين اللى ف قصيدة وليم كوبر».

ويورد لويس عوض تفاصيل اللوائح والنظم التى تتحكم فى سلوك وحياة الطلبة

فى كـامبـريدج من ضرورة ارتداء الروب والكاب وعدم السهر والكذب أوالسرقة ومدى الرقابة المفروضة عليهم حتى من أصحاب السكن الذين يقيمون معهم .. غير أنه يعرض فى سخرية لتحايلات الطلبة على هذه اللوائح والنظم.. وكيف تحداها هو وقرر أن يعيش بحرية، غير أنه وصل فى النهاية إلى التكيف مع هذه الحياة المنظمة ويتحدث عن النادى المصرى للطلبة فى فصل شيق بعنوان (نادى الفراعنة).

يقول «أنا ظلمت النادى شويه لما وصفت الزيطة بتاعت أول يوم، الحقيقة إن النادى كـان من أحـسن النوادى اللى شـفـتـهـا فـ حياتى، أولا ما كانش له مكان ولا عنوان.. كنا نجتمع كل يوم حد فى بيت واحد من الأعضاء ناخد شاى ونتبادل الآراء ثانيا كان من نشاطه إنه يدى أسبوع محاضرة وأسبوع مناظرة وينظم مـبـاريات رياضـة وبريدج وشطرنج مع النوادى الثانية ويعزم أساتذة يعملوا أحاديث ويعمل حفلات تعارف وحفلات سمر ورقص وتهريج وحفلة عشاء رسمية كل سنة ويدعى فيها العمداء بتوع الكليات والأساتذة وسفيرنا فـ بلاط سانت جيمس ومدير مكتب البعثة فـ إنجلترا وتلامذة يمثلوا النادى المصرى الملكى بتاع لندن والناس اللى ليهم أهمية فـ كامبريدج».

وفى الزيارة الثانية لباريس يتعرف أكثر لويس عوض على معالمها وأسرارها وتتوطد صداقته مع محمد مندور وينغمس فى ملاهيها ومقاهيها وباراتها وكباريهاتها ويتعرف على (مادلين برنيه) الفرنسية التى ارتبط معها بقصة حب طويلة انتهت عام ١٩٤٦ وأهداها ديوانه (بلوتلاند).

ويقول لويس عوض ملخصًا خبرته بباريس «زى أغلب المصريين اللى على نياتهم أنا كنت فاكر إن فرنسا بلد الإباحة والحرية اللى ما لهاش حدود.. بعد ما شفت بنات الأسر فى عمودية الحى اللاتينى رايحين الرقص محروسين بقرايبهم عرفت إن فيه حاجات فـ فرنسا مش باريس.. عرفت إن الفرنساويين شعب محافظ زى أغلب شعوب البحر الأبيض المتوسط أو على الأصح زى أغلب الشعوب الزراعية وبالأخص فـ الريف.. عرفت إن الحرية اللى بيحكوا عنها دى فى باريس ليس إلا لأن باريس عاصمة العالم اللى عاوز يتفسح ومدينة معموله للاستهلاك الخارجي، عرفت إن فـ الجنوب بتحصل أحياناً حوادث قتل إذا بنت سلكها خسر شويه زى ما بيحصل عندنا فـ الصعيد».

وتقوم الحرب العالمية الثانية.. ويقرر لويس عوض مع عدد من الطلبة العودة إلى الوطن، غير أن ظروف الحرب تجعله يعود عبر وصلة طويلة حول رأس الرجاء الصالح.. وبذلك يصف لويس عوض بالتفصيل مشاهد رحلة العودة، وهى تقدم ربما فى أدب الرحلة المصرى مناطق من أفريقيا لم تكن معروفة ولا مدروسة وهو يقدمها بسخرية وسخونة وتلقائية تجعلنا نعيش هذه المشاهد الحية.

إن لويس عوض فى رحلة العودة يقدم مشاهد دامية لمأساة الملونين فى جنوب أفريقيا، ومدى التعصب العنصرى، ويتضامن معهم فى هذه العبارة التى تلخص موقفه وتكشف عن نبل وشاعرية شخصيته.

«لو كنت روسو كنت كتبت للعبيد إنجيل حروفه نار وصحايفه بلون الدم الصبيب، لو كنت بايرون كنت سليت سيف العدل والجهاد وما غمدتوش قبل ما اشوف بعينى عملاق الظلم مضرج على سهول بريتوريا.

لو كنت شلى كنت غنيت مع الصبح ومليت الآفاق بأناشيد الخلاص.. لكن أنا ضعيف وروحى مكسورة وريشتى هزيلة ودمى مهدور فـ خدمة الأحرار».

تلك كانت خلاصة تجربة لويس عوض فى الكتابة بالعامية المصرية، قدم فيها مذكراته عندما كان يطلب العلم فى لندن.. وهى تثبت حيوية ويسر اللغة العامية فى الوصف والتحليل ورسم الأجواء وبناء النماذج والحوار الفكرى.. لقد حطم فيها التحفظات المقدسة التى تصطنعها اللغة الفصحى كلغة للخاصة وجعل لغته هى لغة الشعب لأنه أراد أن يوصل رؤيته وأفكاره وتجربته ويرسم صور لأوروبا لأبناء أوسع الجماهير من العاديين والبسطاء والمغمورين.

غير أننا نلاحظ أن لويس عوض لم يتوسع فى وصف تكوينه الفكرى والعلمى ومدى القراءات الواسعة التى حصلها فى هذه الفترة ولم يشر إلا سريعًا لجوهر الرسالة العلمية التى كان عليه أن يعدها.

كذلك نلاحظ التحفظ على تجربته مع المرأة الأوروبية وقضايا الجنس، لقد انصرف لويس عوض لصخب وعنف الحياة فى لندن وباريس وانغمس فى تذوقها مبهوراً بأنشودة الحرية أكثر مما صور انعكاس كل ذلك على رجل شرقى.

غير أنه وعبر تعبيره العامى لمس كثيراً من الموضوعات والرؤى والأفكار تؤكد صدقه ومزاجه الفنى وبصيرته العقلانية ، وتكشفت صفحات الكتاب عن مدى الصراع الذى يعانيه لويس عوض بين الناقد والفنان.. العقل والحدث.. الصرامة والتلهى.

ولقد قُمعتْ هذه التجربة فى التعبير بالعامية، وظلت بعيدة عن القارئ عشرين عاماً بعد أن رفضتها إدارة المطبوعات فى الأربعينيات، ثم ضاعت من لويس عوض.. ونشرها صحفى إسكندرانى مغمور هو كنارى... فأنقذها من الضياع وأهدانا تجربة جريئة فى التعبير تثبت إنتماء لويس عوض للشعب ولغته ومثله وقيمه. ■

.. من تاريخ الأدب المصرى

ب . ن



قد من الثابت تاريخيا أن «ألف ليلة وليلة» ذلك الأثر الأدبى الضخم يعد من أهم الدلائل على مدى نضج اللغة التى كتب بها ومدى عبقرية شعبها مما وضع هذا العمل الأدبى العظيم فى صدارة الآثار الأدبية العالمية.

ولم تكن اللغة الفصحى ولا اللغة القبطية هما لغته بل كانت لغة جديدة سميت فى ذلك الوقت باللغة المولدة. ذلك أن المصريين لم يكونوا يستطيعون حتى لو استخدموا العربية أن ينطقوا بها وأن يتعاملوا معها كما كان العرب ينطقون ويتعاملون فعمدوا إلى صب أفكارهم الجديدة فى قوالب لغتهم القديمة وملئوها على هذا النحو بمادة جديدة.

وكان من الطبيعى ألا يتمثل المصريون أو يتجاوبون مع ما وفد مع اللغة العربية من شعر ونثر للأدباء العرب لأنه لا يعبر عنهم ولا عن حياتهم ولأنه يصور ظروف وأحوال بيئة بعيدة تماماً عن بيئتهم.. وإن كان الشعر العربى الجميل بخلاف انحصار أغلبه فى المدح والهجاء والفخر والغزل لم يخل من الدعوة إلى بعض الموبقات كما نجد فى شعر أبى نواس وابن الرومى وغيرهما. كما أن النثر لم يخل منه: البيان والتبيين للجاحظ، والكامل للمبرد، وصبح الأعشى للقلقشندى.

ولعل هذا أو غيره قد حدا بأستاذ الجيل أحمد لطفى السيد إلى أن يقول.. (أرى أن يكون نشر كتب الأدب القديمة فى نطاق محدود وبعد فحص دقيق ذلك أن كثيرا منها لا يخلو من إسفاف يترك أثرا فى أخلاق الشبان ودواوين الشعر مليئة بالمدح الكاذب والتضليل المكشوف) مقال بمجلة الثورة - ديسمبر ١٩٥٤ .

وكان لابد للمصريين من أن يقبلوا على اللغة العربية وأن يتقنوها قراءة وكتابة وأن يجيدوا فيها ويضعوا الكتب فى مختلف العلوم. لكنهم لم يستسيغوا ما فرض عليهم من آدابها. ولا تأخذنا الدهشة إن لم نجد شاعرا مصريا واحدا يمكن الإشادة به منذ الفتح العربى إلى عصر البارودى.. أى خلال حقبة من تاريخ مصر تصل إلى ١٢ قرنا وتزيد باستثناء بعض من قلدوا أغراض الشعر العربى القديم من هجاء أو مدح أو غيره لاسترضاء الولاة والحكام والتعيش من تملقهم والتقرب إليهم.

يقول أحمد ضيف: إن التزام الكتاب باللغة العربية فى مختلف الأقطار العربية قد صبغ أدبهم بصبغة واحدة متشابهة يصعب معها التمييز بين أدب قطر وآخر لاختفاء الصفة الإقليمية أو المحلية. ويشير إلى ما جمعه الثعالبى فى كتابه (يتيمة الدهر) من شعر ونثر اختاره لفحول الشعراء والكتاب (فإذا قرأته فأنا جد عليم بأنك لا تفرق بين شعر وشعر ولا شاعر وشاعر من حيث الدلالة على الصبغة القومية أو لون محلى كما يقولون) ثم يرى أن الحالة قد استمرت دون تغير يذكر حتى (انطمست الصفة القومية المحلية فى الأدب العربى ولا سيما الشعر حتى صار الأدب العربى الفصيح من حيث الصفات العامة واحدا فى كل مكان وزمان)(١).

(أما ثقافتنا القومية العامة فكانت ولاتزال عربية إسلامية لأننا تعلمنا علوم العرب وأخذنا كل شىء عن العرب الذين عربوا عقول الأمم التى فتحوا بلادها وغيروا معالم

الحضارة القديمة فيها بقوة سلطانهم وعقولهم.. وتعصبهم لقوميتهم[٢]

والجدير بالملاحظة أن أغلب أدباء وشعراء هذه العصور من المصريين وقد أتقنوا العربية قد فضلوا عليها اللغة العامية للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم ومشاكل شعبهم.. على أن من رأى منهم استعمال الفصحى فى التعبير قد استعاروا الأشكال الأدبية العربية كأنماط المقامة وبحور وأوزان الشعر العربى وسلكوا طريق **الجاحظ والهمزانى** فى النثر **وأبى العلاء والمتنبى** وغيرهم فى الشعر لكن كى يضمنوا هذه الأنماط مواد مصرية تصور حياة المصريين وتتهكم من أدب اللغة والولاة وأولى الأمر خاصة إبان حكم المماليك وحكم العثمانيين.

نرى **الوهرانى** الذى كان جريئا لاذع القول قد اختار نمط المقامة ليسخر من الأوضاع وما يفرضه عليه الأدب الوافد.. اشتهر برسائله التى كتبها على لسان بغلته.. يقول محدثا **الأمير عزالدين موسك** من الدولة الأيوبية وإليه ينسب شارع الموسكى:

(ومعلوم يا سيدى أن البهائم لا توصف بالحلوم. ولا تعيش على سماع العلوم، ولا تطرب لشعر **أبى تمام** ولا تعرف **الحارس ابن همام** ولا سيما البغال التى تشتغل فى جميع الأشغال. حفنة من القصيل أحب إليها من كتاب التحصيل).

(وكذلك الجمل لا يتغذى بأشعار الجمل وحزمة من الكلا أحب إليه من شعر **أبى العلا**. وليس عنده بطيب شعر **أبى الطيب**)

وكان قد سبقه الشاعر **ابن مماتى** الذى انحدر من أسرة أدبية وطنية من صعيد مصر وله مؤلفات عدة منها كتابه الشهير **(الفاشوش فى حكم قراقوش) الذى يندد فيه** بحكم ذلك الطاغية الذى استعان به **صلاح الدين الأيوبى** على حكم البلاد وصار اسمه علما على الظلم والغباء، يقول فى إحدى نوادر **قراقوش** إنه كان كل سنة يتصدق بمال كثير. فلما انتهت الصدقة اشتكت إليه امرأة أن زوجها مات ولا كفن له.. فقال.. أما الصدقة بتاع هذه الست ففرغت، لكن إذا جات السنة الآتية فتعالى نأمر لك بكفن إن شاء الله تعالى.

ولم يخل الأمر ممن تقربوا إلى الحكام والولاة **كالقاضى السعيد بن سناء الملك** الذى كان بحكم منصبه متصلا بذوى السلطة.. يقول مهنئا العزيز والى مصر بعد إخماد ثورة الجند من جيوش الأسدية ويسخر من أعدائه:

وهم الأسود فما لهم

طاروا كما طار النعام

ومضوا وما مسكوا الحسام

فكيف لوسُل الحسام

أما **سيبويه** المصرى الذى اشتهر بهذا الاسم لولعه الشديد بعلوم النحو والصرف، وكان غير هيّاب يجاهر بما يكتب فى كل مكان.. قال فى شكل المقامة يهاجم الحاكم وينعى فساد الحال حين رأى الناس كالبلهاء مصطفة لمشاهدة **الإخشيد** وموكبه:

(ما هذه الأشباح الواقفة والتماثيل الهاكعة. سلطت عليهم قاصفة يوم ترجف الراجفة تتبعها الرادفة.. إلخ.. فقال له رجل من الواقفين.. هو **الإخشيد** نزل إلى الصلاة.. فقال **سيبويه**.. هذه للأصلع البطين المسمن البدين قطع الله عنه الوتين ولا سلك به ذات اليمين.. أما كان يكفيه حاجب أو حاجبان وصاحب ولا صاحبان وتابع ولا تابعان.. لا قبل الله له صلاة ولا قرب له زكاة وعمر بجثته الفلاة).

وعلى الرغم مما كتب عن مصر فى (الخطط) عند **المقريزى** وفى (صبح الأعشى) عند **القلقشندى** ووصفهما لبعض مظاهر الحياة المصرية.لكنهما لم يجدا ما يمكن الإشارة إليه من أدب إذا انحصر أغلب معطيات الشعب الأدبية فى لغة الديار المصرية، أما ما التزم الصياغة العربية وفصاحتها فكان أكثره أدبا لمدح الحكام.

وحين غزا الفرنسيون أرض مصر قاومهم المصريون فى معارك يعرفها التاريخ.. قال شاعر مجهول:

فى عام ثلاثه بعد عد العشرة

والألف والميتين أشاع بالأمهْ

أن الفرنسين بالمراكب وصلوا

فى اسكندرية والقتال فى همهْ

وظل الشعراء والكتاب فى مصر خلال العصر الأيوبى ويليه العصر المملوكى يتندرون بالولاة والحكام ويلجئون أحيانا إلى التورية وأحيانا إلى المكاشفة.. نرى الشاعر **ابن سودون** وكان شاعرا فكها يقول فى ديوانه (نزهة النفوس ومضحك العبوس):

إذا ما الفتى فى الناس بالعقل قد سما

تيقن أن الأرض من فوقها السما

فيها رجال هم خلاف نسائهم

لأنهم تبدو بأوجههم لحا

ومن قد مشى وسط النهار بطرفها

تراه بها وسط النهار وقد مشى

ثم نراه فيما كتب باللغة المنطوقة يرد على سؤال حول الدجاجة وهل هى أسبق من البيضة أو العكس.. يقول (أحدتك حدوتة بالزيت ملتوتة.. كان ياما كان فى قديم الزمان.. أولاد حمدان.. إلخ).

وتنتشر اللغة المنطوقة وتصير هى لغة التحدث والكتابة عند الشعب ولغة الأدب والفن عند الشعراء والكتاب والفنانين.. ويمكن القول إن نشأة المسرح المصرى قد تحققت على يد الشاعر المصرى **محمد ابن دانيال** فى خيال الظل الذى كان بداية فن الأراجوز.. وقد قدم **محمد بن دانيال** عديداً من المسرحيات التى منها.. عجيب وغريب.. واليتيم.. ولعب التمساح.. إلخ.

أما **يوسف الشربينى** فى كتابه **(هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف)** فقد قصد أن يصور باللغة العامية ما وصل إليه الفلاح المصرى من بؤس، ويصب لعناته على الحاكم العثمانى البغيض.. ونقرأ فى إحدى قصصه: (قال لهم الفلاح.. والله يا وجوه الخير ما أنا عفريت.. أنا راجل فلاح وحكى لهم قصته فدلوا له الحبل فتعلق فيه وطلع.. فلما رآه الخدم علموا أنه إنسى.. قال

بعضهم.. ده حرامى ووقع فى البير.. فنزلوا عليه ضرب وطردوه، وراح يجرى وهو عريان بردان جعان سقعان.. إلخ)

ولا ننسى أن نشير بكل اعتزاز إلى حقيقة تاريخية مهمة لا يمكن إغفالها هى ذلك الترابط العميق بين أبناء الشعب العربى فى كل مكان.. فإن كل من هاجر إلى مصر عبر الأزمنة المختلفة قد اندمج مع الشعب والتحم به وصار جزءاً عزيزا منه تشرب بؤسه وعاش مآسيه واختار لغته الشعبية الحقيقية ليعبر بها عن ألمه وفقره وتطلعه مثل **الوهرانى وابن صنوع وبيرم التونسى** وغيرهم على الرغم من تملكهم لنواصى اللغة الفصحى ونبوغهم فيها، بل إن بعضهم قد تحمل السجن والنفى والتشريد وهو يتصدى للدفاع عن الشعب الذى عايشه وأحبه وانتسب إليه..

وحين انتظم صدور الصحف والمجلات المصرية وتعددت، اتسع الطريق أمام الشعراء والكتاب ليصلوا إلى الشعب، فبرز **عبدالله النديم وإبراهيم المويلحى ويعقوب صنوع** وغيرهم.. أصدر **النديم** (التنكيت والتبكيت) باللغتين الفصحى والعامية ليخاطب الصفوة والعامة.. أهل الحكم وأهل الأرض.. وتميز **يعقوب صنوع** (أبو نضارة) بالجمع بين المسرح والصحافة.. أسس فرقا مسرحية تقدم النصوص الفكاهية المترجمة والمؤلفة باللغة العامية.. كما أصدر عدة مجلات بأسماء مختلفة ليهاجم **الخديوى إسماعيل** الذى أمر بنفيه إلى باريس عام ١٨٧٨ .

وتعاقب الشعراء والأدباء وتعاقبت المجلات التى تنعى سوء الحياة المصرية وتعبر عن الشعب بلغته الخاصة (حمارة منيتى) و(المسامير) و(السيف) و(الكشكول) إلخ.

على أن استمرار التفكه بالشعر القديم ظل اتجاها مسيطرا على الصحافة الشعبية وسميت القصائد بالمشعلقات بدلا من المعلقات، وكانت تقوم على استحضار بيت أو بيتين لقدامى الشعراء يصاغ على منوالهما شعر آخر مصرى، وقد برز فى هذا اللون **حسين شفيق المصرى وبيرم التونسى** وغيرهما..

نظم **شفيق المصرى** أولى مشعلقاته معارضا المعلقة الشهيرة **لطرفه بن العبد** التى مطلعها:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

يقول **شفيق المصرى**:

لزينب دكان بحارة منجد
تلوح بها أقفاص عيش مقدد

أما **بيرم التونسى** فقد برع فى هذا اللون أيضا كما كان يبرع فى كل ما يكتب.

نراه يعارض **أحمد شوقى** فى قصيدته الشهيرة (نشيدنا القومى) الذى مطلعها:

بنى مصر مكانكمو تهيا
فهيا مهدوا للملك هيا
على الأخلاق خطوا الملك
وابنوا فليس لغيرها للعز ركن

ويرد عليه بيرم ساخرا بعنوان (نشيدنا نحن)

بنى مصر مكانكمو تهيا
فهيا واحضروا بالفجل هيا
على الرفين ماجور وصحن
وطنجير وفيه الرز سخن

فقد كان بيرم يعيش مع الشعب ويدرك ما هو فيه من فقر وما يفتك به من مرض وقهر ويعلم ما فى هذا القول من زيف وتعمية واسترضاء لأولى الأمر والسراى..

وحين أنشأت الحكومة المصرية الفرقة القومية للمسرح فى الثلاثينيات ورأت أن تسند إدارتها إلى الشاعر **خليل مطران** بدأت الفرقة تقدم مسرحيات مترجمة ومؤلفة باللغة الفصحى شعراً ونثراً، لكن نجاحها كان محدودا، ولم يقبل الشعب عليها إلى أن ازدهر المسرح فى الخمسينيات بعد الثورة حين ظهر من يكتبون باللغة العامية أمثال **نعمان عاشور وسعد وهبة ومحمود دياب وميخائيل رومان** وكان قد سبقهم إليها **توفيق الحكيم**..

(وشهدت الستينيات نهضة مسرحية لم يشهد لها الوطن العربى سابقة.. استمر كتاب العامية يرتفعون بها إلى درجات عالية من الشاعرية كما فى مسرح **رشاد رشدى** وإلى مزيد من الالتصاق بلغة الحياة اليومية على يد عدد كبير من كتاب المسرح الجدد وعلى رأسهم **يوسف إدريس** (٣)

وفى مجال الكتابة القصصية والروائية تقف «ألف ليلة وليلة» عملا شعبيا عملاقا يزخر بالحكايات والأساطير والموروثات الشعبية بخلاف ذلك التراث الضخم من الأدب الشعبى بكافة فنونه من أساطير وسير وحكايات وأغان ومواويل ونوادر وحكم وأمثال يعبر بها الشعب عن نفسه بلغته.. بلغة أرضه..

على أن كتاب القصة والرواية وإن التزموا فى نشأتهما بالتعامل مع الفصحى سرداً وحوارا منذ عصر **المنفلوطى** إلا أنهم وقد اتصلوا بآداب الأمم الأخرى واطلعوا على أعمال **هوجو وديكنز وجوركى وتشيكوف** وغيرهم وما قامت بترجمته روايات الجيب من عيون الآداب الروائية العالمية مع تطور المذاهب الفكرية والفلسفية.. قد وجه كل ذلك أدباءنا إلى الواقعية المصرية.. مما دفعهم إلى إيثار اللغة المنطوقة فى الحوار وتطعيم السرد بكثير مع الصيغ والتراكيب والكلمات العامية لما تزخر به من صدق وحيوية ومذاق حى..

تحدثت شخوص (عودة الروح) **للحكيم** (بحوار عامى بارع جعلها تنبض بالحياة وفرضها على خيال قراء العربية حتى يومنا هذا.. وكان كتاب القصة القصيرة من أصحاب المدرسة الحديثة كما حدثنا عنهم **يحيى حقى** يدينون بالواقعية مذهباً فى الفن وينطقون شخصياتهم باللغة التى يتحدث بها أمثالهم فى حياتهم اليومية.. على أن استخدام العامية ظل محط مقاومة التقليديين من النقاد إلى جانب أجهزة الدولة التى تمنح الجوائز وتمول النشر) (٤)

وعلى الرغم من كل العوائق والعقبات فقد تأتى للغة المنطوقة أن تحقق انطلاقات مذهلة تجاوزت الواقع المصرى إلى الواقع العربى تحملها الأفلام السينمائية والمسرحيات والمسلسلات الإذاعية والتليفزيونية بخلاف الأغنية المصرية التى تجاوزت كل الحدود، وقد أسس لها **أحمد رامى وبيرم التونسى** منذ العشرينيات ثم من أتى بعدهم ثم لحق بها الشعر الحديث باللغة المنطوقة مجددا متطورا ممثلا يقظة فكرية وثورة فنية مؤكدا أن الشعب قد بدا يعيش نفسه لأنه يعيش لغته.. لغة الأرض والفكر.. والواقع الحى المعاش.

إن متابعة تاريخ الأدب المصرى تدلنا على أن اللغة المنطوقة كانت هى الأقرب إلى التعبير عن هموم ومتاعب الشعب المصرى.. وإن الفصحى بحكم وضعها قد التزمت بالأدب الرسمى وهو الأدب المحافظ المستقر على تقاليد الماضى.

ثم إنه قد يكون من الخطأ أن نطلق على المنطوقة المصرية اصطلاح العامية.. اشتقاقا من لفظ العامة.. لأن المصريين منذ أن دخل العرب مصر قد أصبحت لهم لغة جديدة مستقلة هى اللغة المولدة التى نتجت عن تداخل اللغتين العربية والقبطية.. وإن كان عدد كبير من مفرداتها ذا أصل عربى إلا أنها قد تمصرت فى النطق الصوتى والمادة اللغوية، وخضعت لنظام النحو والصرف المصرى.

والأمر المؤسف أن أغلب المثقفين المصريين لا يدرون أن لغتنا المنطوقة المصرية لها أدباء وشعراء وتاريخ طويل مكتوب يشغل حقبة ممتدة من عمر مصر.. هذا طبعا بخلاف كنوز الأدب الشعبى الشفاهى وفنونه.

لقد سمح للمتعلمين المصريين بأن يعرفوا كل شيء عن اللغة العربية وعن القبائل العربية، وحياة الصحراء العربية، والشعر منذ الجاهلية.. واقتصرت مناهج التعليم فى المدارس والجامعات على تدريس شعر غريب عليهم، وشعراء لم يعيشوا على أرضهم ولم يعبروا عن مشاكلهم وأحلامهم.. وليس هناك ما يمنع من أن ندرس الأدب العربى ونتذوقه ونعرف الشعراء العرب ونعتز بهم.. لكن هل يمنع ذلك من أن نعرف شيئا عن أدبنا، ونعرف من كانوا شعراءنا طوال عشرة قرون أو يزيد.

هل يجب ألا نعرف وندرس إلا **امرأ القيس وابن الرومى والبحترى والمتنبى والجاحظ** وغيرهم من أدباء وشعراء العرب، ونهمل معرفة أو دراسة الأدباء والشعراء المصريين.. **الوهرانى وابن مماته وسيبويه المصرى ويوسف الشارونى وابن دانيال وابن سودون والسراج والحمامى والجزار** وغيرهم بخلاف من سبقوهم ممن عبروا عن حياتنا المصرية وعن حياة آبائنا وأجدادنا؟

سؤال موجه إلى المثقفين المصريين..

على أى ماض أدبى مصرى نقيم حاضرنا الأدبى؟.. لماذا لا نعرف كيف كان يعيش شعبنا المصرى؟.. ومن الذى عبر عن معاناته وفقره وفرحه وألمه؟..

حقيقة أن المصريين هم من أكبر شعوب الأرض محبة للغة العربية الفصحى، وأداء لكل مناسك الإسلام، ومعرفة بتاريخ العرب والحكام.. لكن هل يتعارض هذا بالضرورة مع إدراكهم لتاريخهم ومعرفتهم كيف كانت حياة شعبهم؟..

لقد آن لنا أن نبحث عن تاريخنا.. أن نتعرف على جذورنا الأصلية.. ونتحسس ملامحنا الواقعية.. ونزيح ما أهاله التاريخ على قوميتنا المصرية.. آن لنا أن نفتح كل النوافذ أمام التعبير الكتابى باللغة الحية التى بها نعيش ونفكر وننتج ونتعامل مع الحياة... ■

هوامش

(١) صحيفة دار العلوم، السنة السادسة العدد الأول.

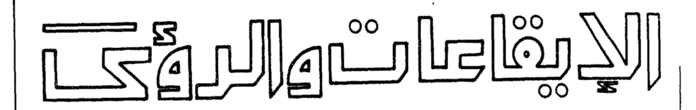
(٢) صحيفة دار العلوم، السنة السادسة العدد الأول.

(٣، ٤) مشكلة العامية والفصحى فى الأدب الحديث، فاطمة موسى، مجلة دراسات ثقافية العدد الأول ربيع ١٩٩١.





لوحة للفنان: محمد قطب


الإيقاعات والرؤى

بديع خيرى

[١]

قال لى شنجر - قلت بنجر

حد نابه فى شبابه قد ما ناب حضرتى؟
فين فلوسى؟ فين جاموسى؟ فين أباعدى وعزتى؟
قال لى شنجر قلت بنجر بقف وادى علتى
عنده تيرو فيه يطيرو كام حمامة مقندله
بوليتيكه سيكه بيكه والجيوب متدهوله
والزباين حالها باين والعباره مكعبله
خلقة صفرة حفرة جفرة والودان متدلدله
ناس فى زيطه وزمبليطه وناس فى حوسة وعكننه
اللى يشقع واللى يرقع و(الجريك) شافوا الهنا
واد فى دولا كسب له بولا الشيطان ابن الزنا
خلّى عقلى شقلى بقلى وإيش يسكتنى أنا؟
قلت ميّه فيها؟ ميه؟ كل شىء بالتجربه
لما احاسب ع المكاسب ألتقيها مكببه
آدى فرصه لاهى بورصه ولا شغلانة ربا
بالمقايسه والمسايسه تبقى هيصه وكركبه

تحت إيدى كام يا سيدى ميت جنيه غير الورق

هات يا زيقى خد يا ميقى هات يا جَرُ أخوك حَرقَ (١)

كل سكره وراها فكره ضعت بين لحم ومرق

والمراكبى يقول يا ربى بس فى ساعة الغرق

يا خواجة شوف لى حاجة للركوب حالتى عدم

شيىء يوصل مش محصل بقشيشاتى للخدم

قال لى عندك شد واركب طخ القدم

موتوسيكلك موتورجلك زى بعضه اشبع ندم

إيه أقول له إيه أعيد له أشتكيهش ف محكمة

وان شاكيته أو رازيته آخد ايه غير العمى

يا قضاتنا يا ولاتنا ياللى حامين الحما

انكوينا واستوينا م البكش والتلحمه

مش كفاية ميت جنايه فى البلد صبح ومسا

اللى يسرق ،واللى يغرق واللى يخنق مومسه

دى المكايد فى المصايد انهى أمه كويسه

ترتضيها ياما فيها ضاعوا رجاله ونسا

إمتى نعقل؟ إمتى نتقل إمتى ننفع نفسنا

بزياداتنا دول عِدَانا اتفشخروا على حسنا

نرمى مالنا فى دلالنا أما هما بعكسنا

الدلايل بالعمايل مش بطول الألسنه

السعاده كلما ده (٢) فى انحطاط وايش بعدها؟

والشقاوه فى علاوه بدها اللى يردها

واحنا أمة عايزة همه عايزه خيرها وسعدها

---

(١) عبارة تقال فى لعب الكوتشينة.

(٢) كلما دة : كل مادة = دائما

[٣]

وعــــزرائيل أمـــضى الكونتـــراتو

مـــــررت بمصــــر جنب الحـــيط أبكى
فـــقـــالت لى: إحم هو أنت أعـــمى
مـــصـــيـــر الحـــال أصـبح بزرمــيطا
ومـــــا بقـــــيت ســـــوى أيام زفت
ســتــمــتلئ الجــرادل من دمـــوعى
وهل شــــيء بســـيط مـــا أراه
وأجناد من البـــــوليس تجــــرى
ونصطاد البنادق فى الضـــحـــايا
وفى بلبيس كم سالت دماء كـسيل
العـــرقـــســـوس مطرطشــــات
وبالمنصورة انشالت جـمـوعـا (١)
نهـــار اسكندرية آه يا حـــوســـتى
تشـــعللت الشـــوارع ثم هاجت
وشـــمـــر كل حـــانوتى ذراعــا
كـــأن الناس ســردين رشــيــدى
تطايرت القـــــذائف والشظايا
فـــيا أســـفى على شـــعبٍ تعــيسٍ
إذا المصـــــرى مــــزقــــه أخــوه

فـــقلت عـــلام تنتــحب الفـــتـــاةُ
مـا بتشـوفشى السياسة الحاتو باتو؟
وكل اللى اختـــشـــوا طقـــوا ومـــاتوا
وأمـــــــا الكام يوم الحلو فـــــاتوا
وقــد تنســد عنهـــا البـلاعـــات
ومـــا تدوى لـه المتــــراليــــوزات؟
وراء جـــمـــاعـــة هتـــفـــوا وزاطوا
ويبلـغ عـــــــدهـن الطوزينات
كـسـيل العـرقـسـوس مطرطشـات
تضـيق بشحنهـا المسـتـشـفـيات
على من جـرجـرته الإسـعـافــات
قـــوى فـاحـتج عم القــونصـــولاتو
وعـــزرائيل أمـــضى الكونتـــراتو
تكدس واحـــتـــوته الملاحـــات
من الطرفين وهى مـــخـــرشـــمـــات
طغى منه على البـــعض الملـــات
فـــمـــا تجـــدى النصـــائح والعِظات؟

(١) كذا فى الأصل والصحيح (جموع) لأنها فاعل.

بيرم التونسى



فى النوم رأيتْ عزرائيل   مركيز أوروباوى
ضوفره انجليزى طويل   معووج وسبعاوى
وناب يشيل ألف فيل   أزرق فرنساوى
والفم يبلعْ قبيل   فى مجرّه نمساوى

* * *

عليه قميص من سواد   فاشيست طليانى
وجنبه منجم حصاد   من صلب جرمانى
وف خرجه زوّاد وزاد   من بمب بريطانى
ومعاه خناجر بولاد   من دقة يونانى

* * *

واقف فى نص الطريق   والوقفة مكسيكى
ماسك تليسكوب دقيق   من طرز أمريكى
ينظر فى منجم عميق   من فحم بلجيكى
يستنى إمتى الحريق   يشعل ميكانيكى

* * *

قريت عليه السلام   قام رد بلغارى
طلبت منه الكلام   كلمنى بافارى
شاورْت باليدّ قام   شاورلى هنغارى
صحيت أنا من المنام   أقرض فى أظفارى

الـــــــــورد

يـاورد أســتنظرك قـبل الربـيع بربـيع
واوهـــب لك الـعـــمـــر
واجـعل لأهل الملامــة فى هواى شـفـيع
أوراقك الحــــمـــــر
دى رقـتك علمـتنى أبقى عــبـد مطيع
للبـــيض وللســمـــر

* * *

واوهب لك العمر ياللى عمرك انت قصير
ويـقـــصـــر الـهـــم
أوراقك الحـمـر تشـرف دم قلبى عـصـيـر
ياغـــلا مـــن الـــدم
للبيض وللسمـر تهـدى وانت حـر أسيـر
تـنبـــــاس وتـنضـــم

* * *

ويقـــصـــر الهم زولك ونت لســه جــاى
فـى عــــالم الـغـــيـب
ياغـــلا من الدم لونك فـى عـــروق الحى
حـــتـى مغ الـشـــيـب
تنبـاس وتنضم قــدام الرقـيب فى الضى
مـــافــيكش من عــيب

* * *

حسن إبراهيم سمك

التقريب في غرام المجاذيب*

تغفر ذنوبك وتمحى كل هفواتك　　　غيره

يانفس ايه العمل زمن الصبا فاتك　　　والشيب أتاكى وواخده القبح عاداتك

يانفس توبى عسى تمحى خطيئاتك　　　وحافظى ع السنن وحافظى ع الفرض

وعاهدى الله أن لا تفسدى فى الأرض　　　عسى تكون لك شفاعة فى نهار العرض

وفى جنة الخلد تلقى كل غاياتك　　　غيره

ياللى بنيت بالمسلح فين أجدادك　　　تبنى وتتعب وتتركها لأولادك

ولا عملتش عمل ينفع لميعادك　　　بنيت وعليت وعارف انها فانية

والعمر محدود بالساعة والثنية　　　ركعتين فى سحر خير من الدنيا

وتقوى مولاك فى دنياك هى زادك　　　غيره

ياللى بنيت بالمسلح والحديد دقيت　　　بكرة يجى يوم تقول ياريتنى ما دقيت

ياريتنى مابنيت فيها ولا عليت　　　ولا عملت عمل إلا لهذا اليوم

غشيت روحى وفكرت انها حتدوم　　　والدنيا دى حلم وأدينى صحيت م النوم

غشيت نفسى وعلى روحى أنا اللى جنيت　　　غيره

ياجامع المال قول لى هو فين قارون　　　وفين ثمود وعاد وفين فرعون

دوله شيدوها وتركوها قصور وحصون　　　ضحكت عليهم وأغوتهم فجمعوها

دى دار متاعها قليل وهم تركوها　　　ولهم عذاب أليم فى النار صلوها

ويوم توب إلى الله لأن العمر دا بيهون　　　غيره

ياجامع المال وفرحان به كدا ألافات　　　بكرة يجى يوم يزورك هازم اللذات

---

* هامش :
أزجال من ديوان «التقريب فى غرام المجاذيب» من تأليف : حسن إبراهيم سمك سنة ١٩٢٠.

مصطفى إبراهيم عجاج

زجل

أشكى لمين ذللى يا وعدى
وصبحت أنعى من وجدى
والله زمان كانت الصحبة
تبقى الوقعة للركبة
قسمه ورمتنى على الصاحب
يقدر الواحد يعيش راهب
العين والعافية هم كفاية
يقضى زمانه فى غاية
ابن الوطن عيشته مره
بخلاف العويل يسبى الحرة
وغلبت صابر على الزمان
والقلب منه مكتفى وملان
فين السما وفين الأرض

من بلوتى والمقدر
على الأيام اللى تحير
لها روايح تذكر
والبحر لم كان يتعكر
اللى صباحه بيأخر
ولا الأصحاب اللى تخسر
للإنسان اللى يدبر
من دون منازع يخبر
ويقى زمانه مدحدر
فارغ مليان على ماتيسر
اللى أيامه بتحسر
من شىء كتير يلزمنى أفسر
لما الفلك يعود ويدور

* من ديوان «كتاب حسن المقال الكبير فى المواويل والأزجال» تأليف مصطفى إبراهيم عجاج، أحد مستخدمى السكة الحديد المصرية بعنابر بولاق. (حوالى سنة ١٩٢٠).

دى برانيط م الطول للعرض ... ما يعلم عددها إلا المصور
لكن أقول مين ينصفنى ... على الزمان اللى معجر
يجى قوامك يسعفنى ... ويحوش بلاوى بتنتر
بكره الزمان يتعدل لى ... ويروق دبالى اللى معكر
وأبقى أقول أنت ياللى ... كنت تيجى بيتى مبدر
لما أفترقت كرهتونى ... وأنا سقيتك مكرر
لما اغتنيت ليه جيتونى ... وبتقولولى قوم نسكر
أدين أنا عرفت مروءتك ... وكمان كتبنا فيك محضر
أتارى مطفيه شرقتك ... وما وعد جارى ومقدر



ماجد يوسف

مجرى العيون

عين اليقين الشك
عين الوجود العدم
عين الحياة الموت
واللذة عين الألم

مجرى العيون
فتح السبيل اللى واصل
بين السلسبيل المرقرق
والحصاف الحواصل
بين الحلك والنور
والكحل لما بيكشف المستور
ويخطى فوق السور
والميه تعطش للعيون الحور
يعطش لها الصم والخرس والعميان
والذكور العور

ياعين السلسبيل
شربت الداء وبيل
بين مستحيل وممكن
وممكن مستحيل

يانور النبى الوافى على المجرى
اللى جرى جرى
أما اللى راح يجرى
فـ دا علم غيب وغياب
مخفى وراه الباب
ولاتدركوش أبصار
ولايقرهوش فـ الكتب الراوى والسمار

يالؤلؤى المكنون
ياحور عيون الخيال
الشك هو القانون
أما اليقين فاحتمال

مجرى العيون انفتح
على ريح من الجنه
على فتنه وغوايه
على مسك
على عنبر
لمع الشرار وانقدح

من عند عين الصيره
والسيده زينب ف ريح المنيره
منس على القلعة والجوهره
والنيل أبو جزيره
واصل لسيدنا الحسين والجيزة والأزهر

لما اعتلا المنبر سين ف البشر أو صاد
أول مابسمل وحوقل
وأثنى ع المصطفى
قفّل على السيرة

مجرى العيون الكحيله
من عينك السخنه
لعينه الوحدانيه الحيله

عينت اللؤلؤه
من آخر السهاد
لأول اللقا

والحلم اللى انبجس
غصبن عن العسس
كان كاتم النفس
وَهيمان ف الرؤى

يامفجره الينبوع
دا قتل ولا شروع
والمعنى وهم الذات
أم وهمها الموضوع

مجرى العيون صهلل على المدنه
والقبه طازه وجلدها كرمش
والآدان على ديك
فتح ف عين الشمس

عين النار
طرمخ على الشبابيك

ياعريس وفاير
ع السراير
الهوى شبا.بيك
ولا الهوان والعار؟

بس الغرام اللى جارح
ركب حصان الجوارح
وبعزم أنبيا ورسل وشى بيك

فين العيون الكواحل من عيون الوردم؟
و اش جاب أمان السواحل لعواصف التنزيل؟

رتل كما الأجداد عيون الأدب
واتهز واترج لعيون الشعر
نفس الطريق بيودى للرّعشه
ولعين جهنم
أو لعين سلوان
والفرق بين الشخص والحيوان
تلقاه ف غض النظر!

فى عيونك النجلا
الكشف والمجلى
والرؤيه والمعرفه
لاهل الصفه الوجلى

عشت الحريقه
واشتعال اللهب
واتمرجحت أهازيج
م النطفه

للطلقه

للمضغه

لبيت الأدب

يامصهلله المزازيك

أنا اللى ليكى بالوله

وأنا اللى نصك يافوله

أوحدك وتوحدينى

عبر المنافى المهوله

أنا اللى واقف بطولى

وشعرى ينعى ف طلولى

وف نص ساخر وماسخ

بالعب ف دورى البطولى

أنا اللى منك ومنها

اللعنه بينك وبينها

والدم آيه ومرايه

لحظة يدينك.. يديتها

أنا أنا ولاّ هوّ

مين فينا بره وجوه

أنا قوته جوا ضعفى

أم ضعفه جوايا قوه

معمول عموله إنما هى

مصنوع على عينى

ولا انفتح لك لسه عين أو رمش

ولا انزرع لك لسان

ولا طلع لك بق

وكنت ذره ف مجره

ف مره تثبت

وألف مره تلق

وكأنى شفت سبيكة المطهر

وكأنى دبت ف بؤرة المصهر

ولمست ماسه اسمها الجوهر

بدون جسد وأيدين

وشفت من غير عين

وسمعت من غير ودن

وحضرت من غير إذن

عشت اندماج الأصل والصوره

ف مرايه مصهوره

والمخبر/ المظهر

تمام البصر والبصيره

وبرغم دا

لما اعتلا المنبر

سين م البشر أو صاد

بسمل وحوقل وأثنى ع المصطفى

وقفّل على السيره!

عينك ياعين القمر

عينك ياعين الشمس

عقلى عيون الأثر

قلبى الحواس الخمس

وكل واحد شاف

عين الحسود فيها عود

واهو كان ف يوم مشهود

مليان بشر وشهود

تاه البصر وانحصر

فى دم سد البدن

وف نبض خض الجسد

ورفض شد الخدود

وانا كنت غير محدود
فى رسم جسم واسم
وجيفه كلها الدود

وتاهت الرؤيا
واتحير الرائى
ضاع كنزنا المرصود فى وهمنا الباقى

لكنى باصحى وانام
واحسه فـ الأحلام
كأنى شفته تمام
وكأنى عشته صحيح
وكأنه كان موجود

وكـشف لى حـجـاب
تحـت الأهـداب
وانا غـبت غـياب
جـوا البـؤبؤ

وبقيت مفتون
بلحاظ وعيون
سحرها مكنون
زى اللـؤلـؤ

مجرى العيون
مجرى الجسد للروح

والقله شربت ورد م التعاشيق
والمشربيه الطريه فـ الجمال والأنوثه
من صدرها فاحت روايح مسك
بشهوة التدليل
قام ضمها الأزميل
ورد الجميل بفحولة الأرابيسك

والمدنه مشدوده على القبه
عشق الأيدين الأحبه بيتّمم الأرغيل
ويشعشع التراجيل

وفـ كل حاره له مناره
وفـ النوايا استخاره
ونوايه تسند زير

والعطفه بترقرق شجن ع النحاس
والعاج بيشرب ريحة الشيشه
ويرد هاله الخشب
تحفايه ليها العجب فى يوم دخول العرايس
والصينيه بتيجى بالدقدقه
والرقه فـ التحسيس برلس الشاكوش
على كل تنيه فـ جسمها الملفوف
من بطنها طالعه الزخارف ألوف
بدندنات الكفوف
ونمنمات الدفوف
من كل نقش ملعلعه الزغروطه
مضبوطه بالمللى ومتسلطنه
على شوق أمومه أو أبوّه لضنا

والعين بكت من تسبيحات القدره
شفت الجماد بعنيا طارح خضره

واما العيال بتتولد فـ الحوارى
من القلل والمشربيات والعيون الجوارى
بصمات إيديهم بتبقى عشق وفن
وكفهم حنّان
له معجزات فـ البيان
بس الزمان لو طرى
والعشق لو طازه
يبقى المكان عبقرى
يبقى الوجود مصرى

تلقى الجمال غناج
والحس عالى المزاج
بالنقرشه ع الزجاج
والزخرفه بالنسا

والعين ف العين
وحتهرب فين
وقضاء لا تنين
نافذ.. نافذ

وانت اللى هباء
بين نطفه وماء
حسب الأهواء
معدوم... عاجز

موجود بالكاد
من غير أبعاد
ف آزال وآباد
وحجاب حاجز

مهمن ح تزوم
ح تعيش مأزوم
ولا فيه مهزوم
ولا فيه فايز

الصرخه شقت ألف ليله
وألف صبح
وألف ضهر
وألف دهر وتاريخ
والضهر قشعر نخاعه بين الصراط والزيغ
مين اللى أشعر وباعه طويل ف الجمال والفن
صهيل الحصان فى بر واسع من خيال مؤلم
ولا الحقيقه لما تصبح حوريه

بضحكة مجنونه وعذاب مغرى؟
وظهر السؤال العويص:
ليه لما فضوا البدن
فضل الخيال عذرى؟

ولمحتها ف العتايم
سحابه بيضا ف غلاله
أو روح مشرد وهايم
وجوده عين الاستحاله

ع القمه طايفه البواطن
وتحت منها المياه
بعيون ذكيه وفواطن
بين العدم والحياه

من الخفاء للإبانه
من الانكشاف للغموض
لا اخترت حمل الأمانه
ولا المعرفه بالفيوض

شق السؤال بحر الجسد نصين
وكل نص بعجينه
وفص لولى بكهرمان أحمر من ليالى الطينه
والخصوبه
ف اللغه المقريه والمكتوبه
هى العذوبه ف اشراقات اللمس
والحلم بيترجم عن الأشواق
بشطح أرهف م الخواس الخمس

وشى انكسر منى
بقى تسعميت حته
مافضلش غير ننى
سته على سته

صلاح الراوى

٣ صور بعين الوَحْشَه

جزيرة الرمان
رصدها ملك الجان
وجانى منها هاتف
قلبى امتثل للشمس
وسبحت يم الجزيره
بعيده فيًا المسافه
وحيدة فيها الطيور
ومعتمه وشفافه
من الفزع والسرور
من الجفا والحنان

...

رنة حجول ع الساق
تزاحمِ الأشواق
وتزدحم عشاق
متمدده فـ الرواق
والانتظار لَ رنين

والحجل فـ الرجل فضه
والمغرمين ميتين
لم يلحقو يجضّو جَضّه
ولايفرحو لحظتين
والقريه لسّا لها خضه
والزبده فـ القريه طين
والساق ما تزال بتدق
على المساحه الخشب
والعين ما تزال بتشق
شجر الجنينه حطب
والقلب لسه يرق
للحجلِ رنه وشغب
والصبح هالل حزين

...

يعشقنى مو.. ت الحزن
يدخلنى موت الكلمه ع الألسنه

أفر من دى السنه
واخبى روحى فـ المطر والغُنا
القاها لسه هنا
والقانى لسه حزين
والشمس خلف التل تدّارى
والكون لونين

...

وينفردِ قلبى يضم الضل
الشوك وبقع الزيت
الصفره ورديم البيوت
الخوف وتفل التوت
ويطوى رَعْشَه ويحتضن نجمه
ويحن وسط الزجم

ويملّس الجدران يشم طراوة المداميك
يرجعلى مشقوق الجناح
ألمه وأشمه
وأشمه وألمه
وأشيله على كفى فـ حد الندى
تقطب جراحه ينفلت من جديد
يشابى على أنشف كفوف الجريد
يحضن فـ جذع الدوم ويزمل جرحه
والدوم يطّوح جريده ويكتمل طرحه
والضلمه لابتحش حلفايه
ولابتفوت
وقلبى لابيستنى جوايا
ولابيموت



يسرى العزب



ناديت عليكى ماسمعتيش
ندهت آخر ندهة ماسمعتيش
عزّمت ياربّ تيجى وِماسمعتيش
دعيت فى آخر ركعة لله، ما
استجاب
رنّيت على التليفون ٢٠٠ مرة
ولزقت ع المستعجل بعلم الوصول
جميع الطوابع..
ماردتيشْ الجواب
ولا غنتيشْ للرّنين
هل استحلّيتى طعم الموت
ومليتى الحياة؟
آثرتِ واخترتِ الهروبْ
ع القرب؟
وبقيتى - لو عن قُرْبْ -
أبعدْ
من طلوع الورد
فى الصحراء؟!

وبقيتى عن قُربْ
أنشف من جفاف الماء؟!
عايش بحبك
حتى وانت بعيد
مليان حياة
بالجاىّ من مواعيد
أخضر،
وطالعْ فوق
ماليني الشوق
لأحضانك
هاخدك فى حضن الدفا
بين الضلوع واحميك
حاخدك فى حضن الدفا
ولوْ تكونى سراب
يرجع لى قلبك شباب
وتردّ فيكى الحياة
يا اااه
ياميتة بالحياة

مصطفى مشرفة

هذيان*

قعشنا أنا وأبويا وأمي في بيت متواضع، لأن دخلنا كان محدود. وجه يوم حسيت بوجع المفاصل، وكان الألم فظيع فكرني بالسيد المسيح وهو مصلوب، وقلت لكن ليه أنا بالذات أتحمل آلام البشرية؟ لو كان أي واحد تاني كان حيطرق في دماغه نفس السؤال.

- أنا ابن الانسان.. ألم ووحده

ومرة قريت إن واحد زار دير سينا وسأل أحد الرهبان وقال: أنت مش حاسس بالوحدة هنا؟ الراهب رد: في أي حته في الدنيا، في أزحم شارع، في أزحم حي، في أي بيت يمكن الواحد يحس بالوحدة.

- أنا المسيح بعتني أبويا علشان أتحمل ذنوب البشر. يا ترى ده كان شيء ضروري؟

المسيحية بتقول كده لكن أنت راجل مسلم ومؤمن.

- طب ما المسيح راخر مؤمن واليهودي مؤمن، كل الدنيا مؤمنة.

- وحتخرج من الكلام ده بإيه؟

- مش عارف، الواحد عاوز حاجة يرتكز عليها «زي الكاثوليك» بيرتكزوا على الكنسية بتاعتهم.

- يا ترى كل واحد لازم له حاجه يرتكز عليها؟

- أنا المسيح لكن ليه أنا اتخلقت مسيح.

قضاءً وقدراً .

كل حاجة قضاء وقدر.

حتى الكون - حتى مولدي

مين عمل البيت اللي أنا قاعد فيه؟

- أي بيت؟ غرضك جسمك..

- مش عارف. لكن عاوز أخرج عن حدود الجسم، عاوز أبقى روح مش مقيدة بالجسد، وبالشكل ده اتخلص من الأرض.

ومر في دماغي صوت يقول:

- هو الأجرب بيتخلص من جربه؟

مين يقدر يعمل حاجة زي كده؟

- وبصيت للسما - وجدت سحابة فاتت على وتصورت راجل عجوز قاعد على كرسي. قلت يا ترى مين ده؟

- مين يعرف يمكن انت، ما هو فيه حاجة اسمها ازدواج الشخصية بيقولوا فيه ناس في وقت مخصوص من حياتهم بيكونوا طيبين وبعدين يتقلبوا شياطين..

- انت لازم ملهم

بس مش كفاية عليك انك تبقى المسيح وتحمل ذنوب الناس كلها وآلامهم.

- لا مش كفاية

لكن اللي مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين.. دنيا ملهاش حد ولا آخر، مليانه ألغاز وأسرار.

- لكن انت متوجدتش علشان تحل المشاكل وتفهم الأسرار دي كلها.

- انت مخلوق علشان تحمل صليبك وكفاية عليك.

- بس ليه التشاؤم ده.. حييجي يوم تخلص من وجعك وتعيش سعيد ولازم ده يحصل.. اما كده واما تصبح بين ملايين الملايين من الأموات.

- أحسن لك تتفاءل وتستنى السعادة والصحة.

ـ أنا المسيح الآب والإبن والروح القدس.

ـ يا ترى مين قال ما فى الجبة إلا الله؟

ـ ومين قال انا من اهوى ومن اهوى انا؟

اشــرب.. اشــرب.. اشــرب.. الكاس لآخره.

ـ دى تجربة وهى التجربة الوحيدة اللى حتخليك تفهم أسرار الكون.

ـ ما فيش سر.. أبسط تفسير هو التفسير العلمى.

بس حجيبه مدين؟

ـ أنا مش نبى علشان أقولك ـ فى الغالب حتجده فى نفسك.. البنى آدم صورة مصغرة للكون.. ولو درست نفسك حتفهم الكون.

ومين عاوز يفهم الكون؟

أنت ما شفتش طفل بيلعب فى مفاتيح أبواب أو منبه ساعة.. تفتكر بيعمل كده ليه؟

علشان يفهم البيئة اللى هوه عايش فيها. بعض ساعات الطفل يحط صباعه فى كبس الكهربة ويتكهرب لكن دى الطريقة الوحيدة علشان يتعلم ما يعملش التجربة دى تانى مرة.

الألم بيهدى الطفل ايه اللى يعمله، وإيه اللى ما يعملوش. الطف حاجة فى المسيح ان كان عنده براءة الأطفال، وكان يحب الأطفال.

لكن تفتكر ان المسيح عاش فى الدنيا دى طيب؟

وده أهميته إيه؟

المهم هو الكلام اللى قاله.

كل الناس العظماء كانوا بيحبوا الأطفال.. انت ما سمعتش عن ليدين لما اتضرب بالرصاص وراح بيته واستريح شويه ووجد فيه أكل فبص لمديرة منزله وقال لها:

ـ أنا مش قلتلك لما ييجى أكل فى البيت ده، تبعتيه لمستشفيات* الأطفال.

ـ حاسب يا أخ لا أنت المسيح ولا أنت ليدين.. أنت راجل عادى.

ده صحيح لكن الألم علمنى حاجات كتيره.

ـ من مآسى الدنيا.. إن الألم هوه الوسيلة علشان تعلمنا الدنيا اللى حوالينا... ليه كده، ليه الواحد بيتألم علشان يتعلم.

فى الأول كانت الكلمة، وكانت الكلمة مع الله وكانت الكلمة هى الله.. وكان الكون مكون من حياة ملهاش آخر. وكانت بحور وبحور وبحور، ومن البحور دى طلعت حيوانات بسيطة، وبعدين حيوانات أرقى وحيوانات أرقى لغاية ما توجد الإنسان وهو اللى عمل للدنيا صورة فى دماغه وبعض ساعات كانت الصورة دى تطلع غلط، فيصححها، بعدين ييجى جيل تانى يجد أن الصورة المصححة هيه كمان غلط، تاريخ العالم كان كده صورة يكونها الجيل السابق، وبعدين ييجى الجيل اللى بعده يصححها والحكاية دى حتستمر مدام فيه إنسان وله عقل من غير وجود.

ـ يا أخينا انت بتخرج من موضوع لموضوع من غير وجود رابطة بينهم.. ايه آخرة الكلام ده.

آخرته ان الأرض تتقلب جنة نعيش عليها، لكن قبل ما يحصل ده ناس حتستغل ناس، وتملى الفقير حيدفع الثمن.

والحل إيه؟

الحل هو أن احنا نشتغل لغاية ما يزول الفقر من على سطح الأرض.

شئ فظيع إن الإنسانية لازم تدفع ثمن تقدمها.

لازم تمشى فى الطريق لآخره لغاية ما توصل.

ـ وبعدين؟

ده سؤال سخيف لأن احنا لسه فى البداية وأنا مش نبى علشان أقولك.

الدنيا فيها مادة زى ما قلت لك.. وفيها انسان ولازم المادة ما تتعارضش مع المادة.

ـ ده كل ما تأمل فيه الإنسانية.. وده هو النضوج ـ ما فيش اتكال على حاجة.. ما فيش الا الناس تعتمد على نفسها وتمشى فى سكتها.. سكة التقدم، سكة التحرر، سكة وقوف الإنسانية على رجليها. ■

* هامش :
عن مجموعة «هذيان وقصص أخرى»، مصطفى مشرفة ـ طبعة خاصة ـ بدون تاريخ.

بـــدر نشـــأت

واقـــــعـــــة الميــــكـــروبـــــاص

فلما نزل كف المخبر عوضين على كتف مدبولى زى المرزبة وصوته الخشن خرم ودنه:

- انت فين يا جـدع انت!!.. البـاشـا عايزك..

كان مدبولى قدام ديركسيون عربيته الميكروباص فى محطة البنزين الكبيرة فى أول ميدان الجيزة... فكر مدبولى.. يا ترى عايزه فى إيه ظابط المباحث؟.. اللهم اجعله خير.. هو ما عملش حاجة يطلبوه علشانها فى القسم.. سأل:

- عايزنى فى إيه؟

- ما اعرفش.. خدنى جانبك..

كشر مدبولى وشخط:

- لا.. روح انت.. أنا جاى وراك..

- هو قـال لى.. أول مـا اشـوفك مـا اسيبكش.. الله لا يسيئك.. ماتودناش فى داهية امال..

كان مدبولى يفكر.. ما يكونش الباشا عـايزه فى خـدمـة... فى توصـيلة بالميكروباص.. لكن دا عنده عـربيـة ملاكى.. ما تكونش عربيته واقفة والا فى التصليح.. لا.. مادام مستعجل كده.. يبقى لازم عايزه فى حاجة أكبر.. يمكن كبسة والا ظبطية..

طبعا.. ما يقدرش يقول لأ.. ومش مهم أجرة التوصيلة.. لكن المهم هو الخطر اللى ممكن يتعرض له الميكروباص.. وأغلب الكبسات ما بتسلمش من ضرب نار.. ينصاب الميكروباص أو يتكسر القزاز أو تطيش رصاصة تيجى فى التنك تولع العربية ويروح هو فى حديد.. فالميكروباص لسه ملك البنك وهو ما دفعش من تمنه إلا المقدم وقسطين بس.. مصيبة سودة ما كانتش على البال..

وطب قلب مدبولى..

ولما صلب عوده قدام النقيب سامى لقاه راح مزعق فيه:

- أيه يا سى مدبولى!.. مش عايز تيجى؟.. يعنى ما اقدرش اطلب منك خدمة... ويعنى مهما استخبيت بالك ان انا ما اقدرش اجيبك.. محتاج عربيتك شوية.. ساعة واحدة بعد نص الليل.. يعنى مش حاعطلك عن شغلك..

- بس سيادتك عارف ان العربيه لسه ملك البنك

- ايوه عارف.. ما انت قايل لى قبل كده.. لكن انا باقولك ساعه بس.. وبعدين وياك..

تحير مدبولى وسكت.. لكنه اتجرأ وقال:

- طيب يا باشا.. اجى معاكم..

مال النقيب سامى على ظابط تانى قاعد جنبه.. ورجع لمدبولى:

- ماشى ياعم.. بس اسمع.. تكون هنا الساعة اتنين يعنى الساعة اتنين.. انا حاتكل على الله وعليك.. فاهمنى...

واكتملت المصيبة قدام مدبولى.. لكن المصيبة التانية كانت مراته سامية.. يا ترى يقول لها والا يخبى عليها.. وسامية للحق هى صاحبة الميكروباص.. باعت غوايشها وفضلت تترازل على أبوها شوية بشوية لغاية ما اتلايمت على بقية المقدم.. وما ينساش مدبولى ازاى كانت حتطير من الفرحة وفضلت تجرى وتزغرد من بلكونة الفسحة لشباك المنور لبير السلم لما لمت الجيران أول ما هلت العربية جديدة بيضة زى الوردة فى

مـدخل الحـارة وركنت تحت البـيت ولا العروسة..

وكان مدبولى خلاص شاف ان أحسن طريقة انه مـا يرجعش البيت الليلة دى غير لما يخلص مع البوليس.. ويبقى يقول لها انهم اخدوه من بره بره..

ولما فاتت الساعة اتنين بعد نص الليل بربع ساعة كان الميكروباص فى الضلمة قدام القسم وجواه خمس عساكر لابسين افنديه واولاد بلد والنقيب سامى متنكر فى قفطان ومتلفع بشال..

وكانت أول الأوامر:

ـ بينا على سكة الحوامدية..

وانطلق الميكروباص إلى طريق الحوامدية الزراعى.. وبعد طموه بشوية هدا السرعة.. بلد صغيرة نايمة مضلمة.. حواريها ضيقة ما يدخلهاش بوكس البوليس من غير ما يتكشف..

وفى أول حارة كسر الميكروباص وفضل يتسحب جوارها زى الدودة.. الدنيا ضلمة كحل.. وكشك صغير منور كان على مدخل الحارة طلع منه شاب بجلبية بص على الميكروباص.. وحقق فى اللى جواه.. وزى ما يكون عايز يسألهم رايحين فين؟ أو عايزين ايه؟..

وتمت العملية..

كبس البوليس على بيت دور واحد بطوب أحمر فى آخر الحارة.. غابوا ساعة ورجعوا زاقين قدامهم راجل كبير فى السن وشه وارم وشعره منكوش ووراه شاب هدومه مقطعة والنقيب سامى شايل كرتونة صغيرة قالوا ان فيها ربع كيلو هيروين بخلاف نقدية مصححة تزيد على عشرة آلاف جنيه إيراد يوم واحد..

وساب الميكروباص الحارة وطلع على الشارع العمومى وهو مليان على الآخر.. كل عسكرى قاعد فى كرسيه ومعاهم نفرين جداد.. لكنه أول ما بدا يجرى على الأسفلت قطع عليهم السكة راجل لابس أفندى ملهوف بيشاور لهم بدراعه.. الدنيا ضلمة على الجانبين وفى الغيطان وهو فى وسط الشارع غرقان فى نور الكشاف..

شاف النقيب سامى انهم يقفوا وياخدوا الراجل.. وكان الراجل شكله محترم بتاع خمسين سنة فى ايده شنطة سودة صغيرة.. مال الراجل على مدبولى وهو داخل:

ـ الله يستر عرضك.. نزلنى يا بنى فى محطة القطر..

ورمى السلام على الموجودين قبلما يحشر نفسه جوا.. لكنه أول ما قعد وبص هنا وهنا.. استغرب وقال:

ـ مين؟.. عم إسماعيل!.. مالك كده؟.. رايح على فين الساعة دى؟.. ازيك يا عبد العال؟

لكن الرجل العجوز ما ردش.. والشاب ما ردش.. وبقية الموجودين قاعدين مكشرين.. وبدا الراجل يشك ان فيه شىء مش طبيعى.. لغاية ما سأله النقيب سامى:

ـ انت تعرفهم؟..

سكت الراجل.. زى مـا يكون خـايف يرد.. فكر شوية وقال قوام:

ـ ايوه.. احنا جيران..

ـ جيران والا زباين!.. افتح الشنطة دى..

ـ ليه؟.. مالك ومال الشنطة!..

لكن زغدة قوية انغرزت فى كتفه..

ـ افتح قوام.. بوليس..

سكت الراجل وبص حواليه وان فضل غضبان ورجع يقاوح:

ـ وداخله ايه البوليس فى فلوس حضرة الناظر؟.. انى مدرس يا اخوانا.. انى نازل اخد القطر من الجيزة وأروح الواسطى..

ـ اخرس خالص..

ونزلت ضربة قوية على راسه من ورا ما شافش بعدها والدنيا اسودت.. وكانت الشنطة انشدت والبوليس فتش فيها وعد الفلوس اللى جواها.. خمسة آلاف جنيه والراجل يقاوم ويعافر ويشرح فهو كل شهرين ينزل الجيزة يحصل إيجار مزرعة الدواجن ملك حضرة الناظر.. وان حضرة الناظر عمه لزم وانه مدرس لغة عربية بالواسطى الاعدادية وان اصل عيلتهم من طموه.. وان بطاقته العائلية فيها صورته واسمه وعنوانه ووظيفته.. وانه يقدر يقابلهم بالمستأجر اللى دفع له المبلغ..

وكمان يقدروا يراجعوا المستندات اللى فى الشنطة مع الفلوس.. عقد الإيجارة.. دفتر الإيصالات.. وانه ما كدبش عليهم فى كافة شىء..

لكن البوليس كان له رأى تانى.. فصاحبنا شغال فى الهيروين ومن كبار مروجيه.. وانه ما فيش داعى للإنكار والمماطلة فالقضية لبساه.. وانه لازم يتخرس.. يتخرس خالص.. ويحلف الراجل بأولياء الله الصالحين وأيمانات المسلمين بان الفلوس تخص حضرة الناظر فى الوقت اللى كانت فيه البونيات واللوكش نازلة ترخ من كل جانب حتى انه لما انحط فى كرسيه.. حس ان جسمه كله مكسر وان كل حته فيه بتدبح عليه.. فسكت وانخرس.. انخرس خالص.. وسلم أمره لله..

رجعت العساكر على القسم ممروعين منتصرين وملوه حركة وزيطة.. وصمم النقيب سامى ان مدبولى لابد وانه يقعد فى كرسى جنبه على المكتب بعد ما وصى على اتنين شاى مخصوص.. وحلف بتربة أمه انه لازم يشرب معاه الشاى قبلما يمشى.. وعيب.. ما يصحش..

ولما دخل ظابط صغير يسأل ان كانت الحصيلة هى ١٥ ألف جنيه.. هب فيه النقيب سامى لأنه قال أكتر من ميت مرة وفهم الجميع أن عملية الشرا الكبرى اللى ظبطوها ما يخصهاش إلا خمسة آلاف بس..

وكان مدبولى قاعد يراقب اللى بيحصل وحاسس ان صدره طابق عليه وانه مهموم مش عارف ليه.. وكوباية الشاى سخنة مغرية جنبه على حرف المكتب.. لكنه لقى نفسه بيميل على النقيب سامى ويوشوشه:

ـ سيادتك مش شايف أن الجدع المدرس دا راجل غلبان.. ما لهش فى اللعبة..

هاج النقيب سامى وشخط بعلو حسه:

ـ نعم!.. ايه يا مدبولى!.. انت حتتدخل فى شغلى؟.. حتعرفنى مين مظلوم ومين مش مظلوم؟.. لا.. الزم حدودك..

لكن مدبولى ما لزمش حدوده وما يعرفش منين جات له الجرأة اللى خلته يقول:

ـ انا.. يا افندم.. بالصراحة.. ضميرى مش مريحنى..

ورجع النقيب سامى يزعق بحس أعلى:

ـ انا قلت.. الزم حدودك..

واندار ينادى بجنون على العساكر وينزل فيهم زعيق وشتيمة قبلما يصلب عينيه مدة على مدبولى ويشخط:

ـ اشرب الشاى..

مد مدبولى ايده بالراحة رفع كوباية الشاى واخد شفطة ورجع النقيب سامى يسأل ويتعجب:

ـ انت تعرفه؟.. قريبك!.. صاحبك!.. مالك وماله!.. ما يروح فى ستين داهية يا أخى..

رد مدبولى بالعقل:

ـ سيادتك سيد العارفين ان فيها إعدام.. واقلها تأبيدة.. وحتى لو طلع براءة يكون الراجل اتبهدل..

سكت النقيب سامى.. سكت ما ردش.. وفجأة اتنطر واقف من قعدته وساب المكتب.. وغاب مدة.. مدة طويلة.. ورجع بيضحك ويهزر.. زحزح كرسيه وواجه مدبولى:

ـ اسمع يا مدبولى.. بقولك ايه.. انت عارف ان احنا بنعزك.. وعارفين كويس انك ما بتتأخرش عن خدمة البوليس.. إنما تتدخل فى شغلنا لأ.. وستين لأ.. احنا عارفين بنعمل إيه..احنا بنحميكم يا بنى آدم..

واتلفت ينادى بعلو حسه على الشاويش جودة ويطلب منه يجيب الراجل اللى بيقول انه مدرس.. ورجع يسأل مدبولى:

ـ زعلان قوى!..

ما ردش مدبولى..

ـ طيب ايه رأيك بقى.. ان انا أقدر اسلمه لك.. تعمل فيه اللى فى مزاجك.. تكون مبسوط؟

ما ردش مدبولى وحقق شوية فى وش النقيب سامى كأنه بيتأكد من صدق الكلام.. وقال:

ـ تعيش يا افندم.. وألف شكر.. وبعد إذنك.. ممكن يعنى استناه بره؟..

وفى الضلمة قدام القسم قعد مدبولى فى الميكروباص يستنى المدرس لما يخرج.. وما فاتش أكتر من نص ساعة إلا وهلّ المدرس ومعاه الشاويش جودة اللى زعق وهو جاى:

ـ المدرس اهوه يا اسطى.. روح معاه يا جدع انت..

وقف المدرس مدروخ تايه عينيه زايغه.. مش فاهم حاجة.. مش عارف ايه اللى بيحصل.. لغاية ما شاور له مدبولى انه يطلع جنبه.. واتحرك الميكروباص..

كان اللى شاغل مدبولى هو تصرف النقيب سامى.. هل يا ترى افرج عن المدرس برضاه والا عمل كده غصبن عنه.. وانه مش حيدسى له الفصل دا.. ولازم يتقصده وينتقم منه.. وهل يا ترى خاف انه يشهد مثلا ضده!.. أو يشتكيه أو يلسن بالحكاية هنا أو هنا.. والا الإفراج عن الراجل كان حيحصل ومدبولى بس هو اللى استعجل وسبّق..

وجنب مدبولى قعد المدرس ساكت غلبان وشنطته فى حضنه.. مش عارف رايحين به فين المرة دى؟.. يا ترى على النيابة؟.. والا على السجن؟.. والا على قسم بوليس تانى؟.. وكل شوية يبص ناحية مدبولى ونفسه يسأله.. نفسه يتطمن.. لكن مدبولى كان مشغول بالسواقة وعمال يجرى بسرعة ووشه مكشر مهموم.. وكل شوية يبص فى ساعة ايده..

وأول ما وصلوا محطة السكة الحديد ودخلوا الميدان.. فرمل الميكروباص وركن جنب الرصيف.. وقال مدبولى:

ـ انزل يا عم..

بص الراجل حواليه مستغرب.. مش مصدق..

شخط فيه مدبولى:

ـ انزل يا عم الحق القطر بتاعك.. انت خايف ليه؟.. انا مش منهم.. انا زيك.. مع السلامة.■



بيــــومى قنــديـــل



،شيلو الرَقَق فى قنانى الورد واوعوله
وادوّه لناس طيبين الأصل
يوعوله
وان مات ظريف المعانى
قبل ما أطوله
لاسأل علاتربته وانمد فى طوله
وان جُم الملكين يسألوه لا رد
مسئوله، .

شعر مؤلف مجهول.

* * *

فى اللحظة اللى صُوت الأدان نبق فيها زى كُدْية ضي ورا ضهر العتمة الراسخــة، «بهدسى الوغى» اتسمّـر لك مطرحه. اتلقّت حولين نفسه يمين فى شمال زى مـا يكون اتورّط دخل وادى مـتـقـدّس، وبص لقا نفسه لا قادر يرجع لورا، ولا قادر يتقدّم لقدّام. حبك الشال ـ الصوف، شال «بشندى أبو شاهين» حولين دماغه، مابقاش باين من وشّه غير تقْبين بيبرقو وطرطوفة ماهوش حاسس بها حتّة من جلته. زر جفونه يفتكر ضى النهار علاشان يفك الأسرار والأحجبة والطلاسم اللى ساحت حولين منه ودابت فى هلام الضلام. وفجأة اتاخد ساعة ماحس بحركة جسم أسود غطيس، أسود من كحل الليل. حقق مآ عينيه ماشاف ش غير اللى جاضعة من غير ملامح واضحة، ومطمّنة من غير سبب معقول فى درا الحيط المهدود فى الطاحونة اللى الجان ساكنينها وحارسينها وقاطعين الرجل ماتهوب نواحيها، سوا فى عز نقرة القيالة بالدهار، سوا فى عز قدحة الضلمة بالليل. «بهدسى الوِغى» بسّم بينه وبين نفسه: صح الميعاد واللى انحسب طلع مايخرّش المايه، ومافاضل ش ياراد غير خطوتين اتنين بالعدد تلات خطاوى، وإيديك توصل تطول التمرة اللى وقعت فى حجرك وأنت قاعد متدارى متحامى من مسامير البرد، لا بك ولا عليك، فى حجا المصطبة ـ الحجر. تمرة مسروقة صحيح. بس الشجرة مرغوبة ماحدّش قدر فيكى يا «سرس الليان» بحالك، لا يبعدها عن باله، ولا يحط عينيه ويحقق، دا لو الصدفة سعدته والوش قابل الوش، فى عينيها.

* * *

وفى اللحظة اللى «بهدسى الوِغى» ملّس فيها علا شنبه، ولقاه بيترعش ـ ما يعرف ش ليه؟ ـ قدام العرش المسحور اللى خلاص ح يسرقه، افتكرلك الشيخ «جعفر الشبراوى» اللى انسرق مرق دخل من الباب اللى فِضل مقفول ورا كعب «أمونة» دى من ليلة دخلتها علا «مسعود النوحي» اللى سمداه وقتها «متعوس النوحى». وأيامها قلنا جالهم دواهم «الأسياد» اللى اتلبّسو جسمها القليل اللى كان للسّاه مغمّض فى أكمامه، وقلنا ح ياخدوا ليه منه اللى صيته غطا بحرى ووصل الصعيد وعدّا هناك للواحات والملاحات، بياض نهار؟ زيد عليه سواد ليل؟ دا لو طوّلو قصاده. غيرش «الأسياد» تبّتولك فى جتّتها وفضلوا محرّمين ها علا جوزها سنة حول. الشيخ «جعفر الشبراوى» دخل والمايّة الحمرا مايّة «مِسْرا» بتجرى فى الترع العسْرا، وطلع والخريف ماشي بيتخارف تانى سنة ع الجسور. سنة، اتناشر شهر، والشيخ «جعفر الشبراوى» راسه وألف سيف ليطلّعهم مهزومين من جتّتها، واحد فى ديل أخوه، ويسلمها لجوزها، حلالها سليمة ساغ. عمل لك ايه الشيخ؟ قعدلك ـ أصله وأرضية ـ فى القاعة الجوانية وقفل البيبان ويّ الشبابيك

عليـه هو والجـسم المتلبّس بـ «الأسـيـاد» و«مسعود النوحى» أو «اللى يتشطب اسمه» زى ما ابتدينا نسمّيه ديك الوقت، قعدْ يطلع يروح الغيط، ينزل سوق الأربع، يطلبوه فى المركز يسدد فى المحاضر اللى «غفر البحر» بياخدوها للفلاحين اللى زيه كل ما يتأخرو فى دفع «الفردة» اللى بيفرضوها عليهم، يقف يستنا الموظفين بتوع الجمعية التعاونية لما ييجو مكاتبهم، والشيخ «الشبراوى» قاعد فى الدار، فى القاعة الجوانية ع المرتبة المفروشة ع الإياس. السمر، بيقرا فى أوراده ويكتب فى أوراقه، اى شى رقاوى وإى شى احجبة، «الأسياد» يسيبو الجسم الزّهرّف دا؟ ما يسيبوهوش، يهوو ايديهم عنه؟ ما يهوّوش. والظاهر لما لقو الشيخ «الشبراوى» دا مصمم ع اللى فى دماغه ، زودوها هم روخرين الطاق طاقين، وابتدو يخدخلو علا لسانها بكلام ماهوش مفهوم، كل ما تطلع من هدومها، هدمة هدمة، وتمدد لا حركة ولا نكشة تحت الملاية البيضا اللى الشيخ «الشبراوى» ـ ربنا يستره ـ بيلحق يندرها عليها وهو مغمّض عينيه وعمال يستعوذ تحت دوامة البخور ونبرة الرقاوى المدغومة اللى عمالة تعلا وتوطا. يخلّص لك من رقوة يلّضم فى اللى وراها زى ما يكون حاطلهم فى سبحة مخفيّة فى دماغه. وشوية فى شوية القاعة الجوانية دى ابتدت تشعشع منها رهبة تخلّع القلوب فى سدورها، ويلفها رعب يزلزل كيان البنى أدمين، سور رهيب ما ينشافش ولف حواليها لحد بابها اللى كان بيتقفل من جوه بالترباس بقا يتساب متوارب مردود يادوب، وحتا جوزها «مسعود النوحى» أو «اللى ينخفى اسمه» زى ما طلّعنا عليه ديك الوقت. لوطب تفتكر يستجرى يدخل؟ ما يستّجرىش. ساعات كان يأخذها من قصيرها ويرجع مطرح ما كان. وساعات كان يقعد بعيد قدام الباب سوا متوارب سوا مردود ويفتل فى حبل تيل، يجدل فى جديلة خوص، وقلبه بيرفرف زى كتكوت مبلول واقف فى بقعة شمس بيصلّى يجف. والحبل يطوّل وراه وهوه بيفتل والجديلة تلف علا بعضها وتتكعبل وهو بيجدل. ومرة صن سمع لك صوت الشيخ «الشبراوى» عمال بيعلا وينشف بالرقاوى بتاعته وصوت الجان، علا لسانها، عمال بيوطا ويموت زى ما يكون حبل حامول تاغى ويلف حولين عود برسيم بقو. قام وقف مطرحه ويص ناحية الباب المتوارب. ولما سمع الشيخ «الشبراوى» بيزعق علا آخر ما معاه: اللهم صلى علا كامل النور، اللهم صلى علا كامل النور. رفع لك «مسعود النوحى» أو «اللى ما يتسمّاش» زى ما سمّناه وقتها، ايديه لرب السما وزعق ـ هو راخر ـ وصوته اترعش: «يارب تنجّح مقاصده. آمين يارب العالمين» وقعد مطرح ما كان.

* * *

وفى اللحظة اللى «بهنسى الوغى» خلّص فيها شاله من صوابع الريح، افتكر قبل الليلة دى بتلاتة وتلاتين سنة، راجل طويل باشناب مبرومة رفع بين ايديه حاجة زغننة زى ما تكون أرنبة مذعورة، ملفوفة فى شال زى الشال دا، اللى «بهنسى الوغى» متلتم به دا، وساعتها المعازيم هيّصنو زى ما بيهيّصنو فى الحالات دى. والحصان الأبيض اللى كان انتظر مدة طويلة، أطول من اللازم، قدام باب الدار المزوية فى آخر آخر الدور الناحية القبلى، مشى ليلتها تاتا ـ تاتا. لجامه ملوى تحت دقنه ومتقرّط عليه، وحمله خفيف زى ما يكون ماشايل ش علا ضهره غير السرج يادوب. ولما «بهنسى الوغى» عافر عافر ـ للساه فاكر زى ما يكون اللى حصل دا حصل ليلة امبارح يادوب ـ لحد ما قرب من الحصان المسروج، سمع لك صوت أنين نحيف زى سرسوب ماية حلوة، بحور الظيطة والزمبليطة والغناوى والحكاوى ماقادرةش تغرّقه. وعند الحصان ما وقف بـ «أمونة» قدام باب الدار التانية أم دورين، افتكرنا ـ ماتعرفش ليه؟ ـ الدار الأولانية دار «أمونة» أم دور واحد. الحصان الأبيض لونه كان أغمق شوية، بقا زى ما تقول رمادى ى فرانى ى بين البنين. ولما الباب اترد فى الليلة البعيدة دى، «بهنسى الوغى» صحى، والظاهر، كل زمايله صحيو همّ روخرين، وقتها زيه من نومة عجب: ياترا كانو متعشّمين، إنهم دون ن عن غيرهم ح يفضلو ماشيين لحد السرير وياها، رفيقة لعبهم، اللى كانو بيختاروها تملى تكون العروسة ومافى ش غيرها عروسة كل مايلعبو لعبة «عروسة وعريس»؟ نافورة غضب اتفجّرت جوّاهم ع الباب المقفول وع الشال اللى افتكرو، فى أول الليل أنّ أهلها مارموهوش علا راسها ووشها إلا خوف لا العروسة اللى ماكملت ش اتناشر سنة تدحك وسط المعازيم اللى ماجوش من البلاد اللى فى ريحنا غير علاشان يصطادو لنا أيها غلطة ويعايرونا بها طول العمر ونموت ونشبع موت ويفضلو يعايرونا بها فى أولادنا. «بهنسى الوغى» و «كرم القدح» و «بشندى أبو شاهين» ، كانوا، ليلتها، ضمن الولاد القرود اللى بصو لقو نفسهم فى صحن الدار، والباب مرزوع متفندق، وليلتها ماحد ش لحقهم، ولاحدش شالهم من قدام الست الطويلة اللى فطّت زاعقة من قعدتها فى حجر «أمونة» اللى عرفناها بالاسم دا لوحده، لا «أمونة» بنت فلان ولا «أمونة» بنت فلانة، خلاف كل «الأمونات» نواحينا. الست الهجمة دى فطت وقفت ونزلت فيهم بالكفوف، وأيامها، ماحدّش سدقهم حتّا أقرب الناس لهم، إنهم مادخلوش بخاطرهم، لغاية ما «نبوى السروى» اعترف ـ وكان شاب دارك وقتها ـ إنه هو اللى خلاهم واقفين قدام الباب المقفول وسرّخ من بعيد وهب راح زاققهم من ورا، بقوة، أدى غيظه من اللى كنا ابتدينا نسميه «الغتت» فى الوقت دا. وماسكتناش فضلنا نسمى فيه كل شوية لحد أساميه ما وصلت ى قربت توصل تمانية وتمانين اسم والأسامى الحقيقة، كانت كلها اسم علا مسما. وفى بحر الأيام اللى سمّناه فيها «الرخم» زوّد لك «نبوى السروى» علا اعترافه القديم حكاية جديدة: إنه شاف من «أمونة» ليلة دخلتها علا «مسعود النوحى» وساعة مازق العيال، اللى مايتشافش. وقدام الحكاية دى غمّضنا عينينا ومطّينا شفايتينا، ولما حلف واتحلّف وعصر فى نفسه قلنا بيننا وبين نفسينا، ى بيفشر ى بيحلم. وأيامها «بهنسى الوغى» اللى الزفّة كانت شالته كفته عِلا وشّه علا دماغ الداية وهى قاعدة فى حجر «أمونة» العروسة، قعد يعصر فى مخه كونه يفتكر شاف ايه ساعتها ماافتكرش غير كعبين متسمرين فى الهوا ومفشوخين واحد بحرى والتانى قبلى. وبعدين شاف راية بيضا منقوشة بقع دم زى كل المعازيم ماشافوها، وهى بترفرف بين صوابع الست ـ التلقيحة، بس ماعرفش سبب التهليل اللى هللوه ساعتها. غير فين بعدين لما درك.

* * *

وفي اللحظة اللى «بهنسى الوغى» حس فيها زى ما يكون نمس وكامن رابط لصيد ماهوش صيده، ملت نخاشيشه ريحة ملعشة زى ريحة ورق الكافور، قام لوا رقبته الناحية القبلى وبعدين لواها الناحية البحرى، نفس ليّة الرقبة اللى لواها قبل عشر سنين، لما اتجمّعوا، رفاقة اللعب اللى لعبوا وى بعض «أولة خرا» و «العصفرة» و «أمك فى العش ولا طارت» و «حلق ولا مسمار» قبل التليفزيون مايمسح ذاكرتهم ويغيب وعيهم ويشل حركتهم، وينسيهم لعبهم ورقصهم وغناهم. بعضهم كانوا استحملو رفع الفاعل، موش عارف بايه وايه وايه، ونصب المفعول بكيت وكيت وكيت ودقو فى التعليم، وبعضهم مااستحملوش «الذكا» دا اللى بيتفرض عليهم، واتسربوا من المدارس الضيقة وسابو نفسهم للغيطان الواسعة. بعضهم كانواتنتوروا فى البنادر، وبعضهم كانوفضلو فى «سرس الليان» والصدفة لوحدها هى اللى جمعتهم صباحية «شم النسيم» دا فى مسقط راسهم. شوية والحديت زحلقهم علا موضوع «أمونة» وهب نزلو يشيلو من الرهريط ويحطو علا دماغها، إيش شتايم وإى ش سخايم والحقيقة ريحة المغامرات بتاعتها كانت فاحت فى كل عب وكل ركن فى «سرس الليان» وعدت حدود بلدنا نفسها ووصلت البلاد اللى فى ريحنا. وفى الوقت دا كنا ابتدينا نفكر من أوله وجديد فى اللى حماتها «عزيزة» حكيته عنها هى والشيخ «جعفر الشبراوى» عقب ما «الأسياد» أمرو «مسعود الدوحى» أو «التيس» زى ما سمّاه أيامها، علالسان «أمونة» وهى راقدة ممدّدة وجسمها مخشّب، يطرد أمه من الدار اللى بنتها دورين علا قلة دماغها طوبة طوبة. الرفاقة دول كانو نازلين سب فيها، قصدى فى «أمونة» إلا «بهنسى الوغى» ـ له ملاك يدافع عنه ـ لا شارك لا فى السب ولا فى الشتم، غير يادوب بالسمع. طرطأ ودانه ومط بوزه قدّام منه وحط دقنه علا ضهر ايديه المشبوكين علا ركبتيه. شوية والجلالة خدت لك مين؟ «مهتدى أبو ناجى». وهب وحط لك الرأى دا: ماتيجو نقتلها ونريّح البلد بلدنا اللىّ طول عمرها ماشافت واحدة بنت تخرج بالشكل دا عن طوعها وعاداتها وتقاليدها. «مهتدى أبو ناجى» ماكان ش خلص عبارته دى وبقّه انفتح منه. ورق التوت الجديد اللى الحمار كان للساه ضارب فيه ع الخضار اترعش. اتلفتو ويّ عين «مهتدى أبو ناجى» و «بهنسى الوغى» لوا رقبته يومها، شافو ها لك واقفة تحت سما الربيع الطريّة وشمس «برمهات» أشعتها البيضا ـ الحليب نازلة ترخ عليها، وهى واقفة حافية وشعرها محلول علا حرف جسر الترعة اللى كانت مليانة للطمامة والنسيم لازق فستانها، «رمش العين» فى جسمها لاغى الفستان ومخلّى الجسم موجة نور واقفة لحظة قبل ماتعدى وتسيب مطرحها لضل كونى رهيب واقف مترصّدها. قدرو يفضلو باصين ناحيتها؟ ماقدروش. روسهم وقعت علا سدورهم وهى بسّمت علا خفيف زى ماتكون بتغفر لهم كل اللى ودانها ماسمعت هوش. والحقيقة كنّا فى الوقت دا ابتدينا نحس أنها بتشوف كل اللى مخبّينه جوانا، وبتسمع كل اللى بنفكر فيه وبتشم زيحتنا، حتا لو كان بيننا وبينها ملق، وعند ماهزّت صباعها، لحاس السمنة، اتنترو من مطرح ماكانو قاعدين فى المصلية، ولو إن ماكان ش فيهم حد صللى أد كدا غير واحد ى اتنين من اللى دقو فى التعليم. شفتيها ما افترقوش عن بعض غير مرة ى مرتين. بس كلهم فهمو من غير مايسمعو ازاى؟ ماحدش يعرف، إنها بتسأل الساعة كام، غطسو كلهم يدوّرو ع الجواب الدفّى فى الشمس العالية والضل الطويل بعد مابصّو فى إيديهم واتحسّرو، ولما قبّو، «أمونة» كانت انخفت زى ماتكون سمكة، بحق وحقيق، وفطّت طلعت رسمت قوس علا وشّ المالية ونزلت علا طول انخفت. وفى بحر ماالقوس اترسم، كانت خطفت منهم حاجة ايه هى ماحدش يعرف ورمت فى سدورهم السبعة حاجة، بدلها، ماحد ش قدر يوصف. قعدو ساعتها يحققو فى القوس اللى فضل، مدّة، يظهر ويتخفى قدام عينيهم. وفى النهاية استعوذو ربهم من شرور نفوسهم. وعند النقطة دى بركان وحشى اتفجّر جوه كل واحد منهم السبعة ضد كل واحد فيهم. اتفرّقو من غير، لا يودّعو بعض ولا يواعدو بعض علا لقا. وعدت أيام وشهور وسنين وهم قاعدين بيحكو ويزيدويعيدو فى اللى حصل زى ما يكون اللى حصل دا سراب كل ما يقربو منه يبعد. كل واحد منهم أكّد إن السوآل كآن طالع قاصده هو. وواحد منهم قال إنها لما طلعت من الباب اللى بيفتح علا الجسر، ماكانت ش لابسة حاجة أبدن علا جتتها. ولما سألوه، اللى كانو بيسمعو له وهم مزهولين: ملط؟ أكّد لهم: زى أمها ماولدتها. وبعد عشر سنين ويزيد، رجع هو نفسه أكّد أن المسألة ماكانت ش، يومها، مسألة سؤال عن الوقت. وبرهن علا كلامه بسؤالة: والا قولولى كانت طالعة ملط ليه؟ أمال إيه؟ كانت طالعة تخيّل القرين بتاعى، وفعل ن جاتنى فى الحلم ليلة جمعة... والقرين بتاعى راح لها ـ موش عايزة حلفان دى ـ وخدت منه كل اللى هى عايزاه، ودا كان السبب اللى ماخلاناش نسدقه علاشان «الملوك» اللى سدقنا أنهم قعدو، فعل ن، فى العرش الأمّونى زى جيلنا، جيل الأربعينات ماسمّاهم ـ حطو «أمونة» دى فى عينيهم وداروا عليها برموشهم وواحد منهم علا الأقل رد علا أصحابه وهم عمالين يحاصروه ويزنّقو عليه فى الكلام علاشان يخر، قال: «أمونة» دى اللى بتتكلمو عليها دى أشرف بنت خطرت علاّ أرض «سرس الليان» زمان ودا الوقت.

* * *

وفى اللحظة اللى «أمونة» حسّت به فى الضلمة جاى بيقرب فى الميعاد دقّى، وافتكرته هو، مدت إيديها فى وسطها. زر حاجبيه: عينيه كانت ابتدت تتكيّف مع الضلمة وتشوف طشاش، والضلمة ذاتها ابتدت من ناحيتها تخف. رما راسه، سنّة، علا كتفه زى مايكون لقط شفرة. وفى نفس الوقت فك سرها: إلاهة ـ لبوة ح تهجم موش جارية ـ غلبانة ح تتمنع. لبوة ـ إلاهة بتسرّح تستعد قبل ما تفرض قانونها بكل أسنانها وشفاتيرها وخلايا جسمها وشبكة أعصابها وزعانف روحها، موش مراة ـ فلاحة ح تقبل أى حاجة يجود بها عليها راجل جيّد. طول عمرك يا «أمونة» وانتى زعبوبة من زعابيب الإلاه «أمشير» أبو الزعابير وهبّت عليكى يا «سرس الليان»: كانت واقفة فى صحن الدار يوم ما الشيخ «جعفر الشبراوى» فدق الباب ودخلاه: مشروع إلاهة، بهالة طايفة حوالين منها ماتعرف ش إن كانت هالة نور ولا هالة رهبة. والشيخ «الشبراوى» واقف ـ هو راخر ـ كافح وانتصر. تعب وتعبه طرح. عرق وعرقه رما تمر. صبر ونال وسيطر علا فرخ جان من اللى اتلبسو جسم «أمونة» وأمره يغطس فى سابع أرض ويقب يجيب

«العمل» اللى الشيخ «الشبراوى» فضل مصمم يجيبه من مطرح ما هو مدفون فى ترب «زين العابدين» فى قلب مصر المحروسة. فضلت لك «أمونة» يومها، واقفة ساكتة وباب الدار متفندق علا وسعه، والشيخ «جعفر الشبراوى» عمال ينادى ع اللى رايحين واللى جايين علاشان يتفضلو يدخلو يشوفو بعينيهم الناس الشرانيين - ربنا يحفظنا - مايقولوش ياعيب الشوم ويسخّرو الجان لاجل يخدمو أغراضهم - والغرض مرض - ويحرمو «البدية» من ليلة دخلتها علا جوزها، حلالها بالشرع والقانون. وجوزها - الأكادة - طيّب، قلبه أبيض عن «الجمّار» والشيخ يقول والناس واقفين ساكتين رجالة وستات؛ حزنانين ماتدرى فرحانين ما تعرف؛ والشيخ «الشبراوى» عمال يفك فى «العمل» ويطلّع شعر ستّاتى. ستّاتى ايه؟ مافى ش واحدة ست شعرها بالطول دا كله. والشعرة من دول مليانة عقد وكل عقدة مربوطة علا حمار - قزاز ورجل حشرة، الشيخ «الشبراوى» حلف براس زعزوع الكبير والتسع زعازيع كلهم فى ديوانهم إنها رجل جرادة عميا. وقعد لك، سها، من صفرى شمس لغاية الليل مَاليك يفك فى «العمل» قدام عينينا اللى قعدت توسع وتفنجل كل ما «العمل» يكشف أسراره، مافى ش غير عينين «بهنسى الوغى» اللى سكنتها تبسيمة زغيّرة ماتعرف إن كان موش مسدق، ولا بيستغرب للهبل اللى حط علا نافوخ الشيخ «الشبراوى» وخلاّه يستعجل فى طرد الجان من جسم «أمونة» اللى ابتدا لك نور غريب مانعرف هوش ولا قابل ناهوش قبل كدا يسكنه، ويسيبها بالشكل دا لمين؟ لـ «مسعود النوحى»، «الكدن» زى ماسمّاه وقتها، اللى كل واحد فى جيلنا شاف أنه أحق منه بها. وقعد لك «بهنسى الوغى»، ساعتها، يسهى يسهى ويسيب عينيه تحط ع الوش اللى كان واقف منوّر فى صحن الدار، وكل عينيه ماتحط عليه، تسبّل لك «أمونة» عينيها وتشرّع وشها اللى كانت ابتدت تحس بجماله الربّانى زى ما تكون بتقول: اشرب بعينيك يااللى انت عتشان واحلم باللى الأوان ما آن ش علاشان يتحقق.

* * *

وفى اللحظة اللى «بهنسى الوغى» نزل فيها من طوله ركس علا ركبتيه. هبّت ريحة «بشندى أبو شاهين» علا مناخير «بهنسى الوغى» ماتعرف ش ان كانت من ذاكرة «بهنسى الوغى» ولا من الشال بتاع «بشندى» حولين دماغ «بهنسى»، ووى الريحة طرأ علا دماغ «بهنسى الوغى» ان «بشندى أبو شاهين» أجمل وأجدع وأنبه ولد فى عيلة «الشواهنة»، تمام زى ماكان «مجدى المعداوى» فى عيلة «المعداوية»، و «رشوان المعاز» فى «المعازة»، و «نبيل أبو سعده» فى «السعادنة»، و «ونيس زهران» فى «الزهارنة»، و«شفيق حسام الدين» فى «الحسايمة»، و «جابر أبو منصور؟ فى «المناصرة»، كل الملوك الستة اللى ماحد ش كشفهم غير نسوانهم. وكلهم كانوا، بالصدفة، متجوزين. معقول صدفة وتتكرر فى كل مرة بالشكل دا؟ هم ماتكلموش ولا حكوش وحتّا لو كانو اتكلمو وخرّو، الإشاعات كانت زى اللبلاب ماتعرف ش جدورها من شواشيها ولا حقيقتها من وهمها، اللى شافها يقول دا باسها، واللى سلّم عليها يقول دا أكلها. وخلى اللى جات له فى الحلم علا جنب - وحتا اللى ماشافوهاش ولا عينيهم اتكحلت برؤيتها ولا يعرفو ياترا كانت طويلة ولا تلتين، بيضا ولا قمحى، كانو هم روخرين يحكو عنها حواديت تشيّب، وهم طبع ن كانو فى الغالب أبطالها. ووصلت الأمور ان «أمونة» دى ملت المسارب والاركان والحوارى والغيطان في «سرس الليان» ماتشوف ش كدية شبان قاعدين بيتودودو وى بعض إلا ويكونوا بيتكلمو عنها، ماتشوف ش اتنين واحد واقف علا رجليه والتانى راكب ركوبته وواقفين بيتحدتو، الا ويكونو بيلفو ويدورو حواليها، وبقت «أمونة» دى زى ماتقول فيضان فاض علا «سرس الليان» وملاها للطمامة، والأكادة الفيضان دا زاد وعدّا حدود «سرس الليان» ووصل «جروان» و «ميت ربيعة» و «فيشا» و«سروهيت»، وبقت دارها مزار ولا مزار «أوزير» الحى فى «أبيدوس»، الناس تحج له، رجالة وستات، ويطوفو حواليه، ويرجعو بلادهم وهم ساجدين ومأمدين ومحملين حواديت من كل شكل ولون، اللى ماشاف هاش يقول شفتها ويقعد يوصف لك فيها أيام وشهور، ويفضل يقول ويدّى، كل ما اللى بيسمع صانت وبقه مفتوح منه. اللى يرجع «جروان» بالسؤال دا: إزاى بس الطين طلّع كل الجمال دا؟ واللى يرجع «ميت ربيعة» بالسؤال دا: ازاى التراب - ياخلق - حيفنى كل الحلاوة دى؟ اللى يرجع «فيشا» بالجواب دا: اقطع دراعى إن كانت دى بنت إنس. واللى يرجع «سروهيت» بالجواب دا: أخسر دينى إن كانت ح تموت، وإن ماتت لتقوم من بين الميتين طالعة السما تسكن وى بنات الحور. وفى ديك الليلة لما «بهنسى الوغى» سمع الميعاد دا وهو بيتضرب، حس إنه اكتشف «بشندى أبو شاهين» بعد ما «أمونة» اختارته يقعد فى العرش من بين كل اللى عيّنو نفسهم بنفسهم أوليا للعهد، ودول كانو كل الشبان تقريب ن فى «سرس الليان»، وعلاشان أكون سادق مية فى المية؛ بعد قرينتها ما اختارت قرينه. والأكادة كنا بنكتشف «الملوك» وهم بيكتشفو نفسهم هم روخرين بس هم غيرنا، كانو بيخبو اكتشافهم فى نن عينيهم. «بهنسى الوغى» هز دماغه: «بشندى» دا طيّب، ساعة ماقصدته أطلب شاله، فكه طوالى من حولين رقبته، واداهولى من غير لا سؤال ولا استفهام، وعفانى ماخلانى ش أكدب عليه وأقوله سبب غير السبب الحقيقى: اتلفح به زى ماانى متلفح به دا الوقت علاشان أدخل علا «أمونة» إنى أنا هو، بعد ماقلدت حبكته للشال حولين نفسه. وعند النقطة دى «بهنسى الوغى» حس بزبان عقرب لداغ بيلز السم بتاعه جواه، ولما كمّل ركسته علا ركبتيه، جضنعت هى لورا علا ضهرها. حركة. بحركة. خدى هات. لا كسوف ولا مناهدة نجم زهيب ح يطس فى نجمة أرهب منه. نجمة نزلت من سماها عاشت بيننا. سمعنا صوتها وكلمناها ورديا الصباح كل ما تصبح والمسا كل ما تمسى. ترمى فى سدر الواحد مننا أمل خرافى وتتخفى، تبسّم وتندار. تمد صوابعها بـ «بسكوتة» وتلتفت الناحية التانية. تحط النصيحة وسط الرجالة لما يغرق دراهم والشاب لما يحتار: «انترو كبير الساقية ع المدار»، «هدّو الصادود ماتستنّوش»! «عايز تلحق البقرة الشاردة ماتجرى ش وراها، تخاف منك. اقف مطرحك وانده لها بصوابع ايديك» ولما تتخفى مانسدّق ش نفسنا، أننا شفناها من لحظة واحدة زى ما نكون كلنا كنا عايشين فى حلم موش فى علم. ونقعد نسأل نفسنا أسئلة مالهاش غير جواب واحد: متّصلة بالجان، ايه اللى خلاّها تطب فى اللحظة دى بالذات؟ وايه اللى خلاّها تتخفى فجأة زى ما

تكون لبست «طاقية الاخفا». واللى رسّخ الجواب دا عندنا، إننا مامشيناش ورا نصيحة من نصايحها وندمنا وما خالفناهاش مرة وكسبنا. وشوية شوية الحقيقة دى رقّدت فى وجداننا، وقلنا لازم ن حتّم ن لما الشيخ «الشبراوى» فك «العمل» وسخّر الجان وأمرهم يطلعو من جتتها طلعو واحد واحد إلا واحد، كانت هى خاوته. ولما الشيخ «الشبراوى» طلع من القاعة الجوانية بعدما كشف «العمل» وباب «أمّونة» اتقفل علا كعبه ومالقاش قدامه غير الطريق اللى شاله وصكّه بلده، وغاب فوق عن تلات سنين وبعدين رجع حالق دقنه، وبدل العمّة والزر طرفاً لك طاقية صوف فى قلة دماغه وجا ماشى بيدق الجسور بقدميه زى ما يكون ملك مخلوع للساه بيطالب بالعرش بتاعه، قلنا لنفسنا ياترا يكون - يا اولاد - راجع علاشان يطلع آخر فرخ جان؟ وياترا الفرخ دا كان للساه محرّمها برده علا جوزها «مسعود النوحى» اللى مايتسمّاش، زى ما قلنا عليه وقتها؟ غيرش الشيخ «الشبراوى» طاف يومها تلات مرات حولين الدار زى أى حد غريب مابيطوف حوليها جايز علاشان الصدفة تسعده ويشوف حتّا خيالها بس الباب ينفتح له المرة دى؟ماينفتح لهوش. شباك يتوارب له؟ كان زمان وجبر. والظاهر عز عليه يرجع بلده من غير مايبيض بيضة: فات علا آخر دار فى «سرس الليان» الناحية البحرى وهو ماشى واحدة واحدة. اتفضل لحوّد. قعد وربّع ايديه ورجليه وقرا «ورد» وبعدين ميل علا ودن واحد من اللى قاعدين وهمس: حسبت «النجم» بتاعهم هم الاتنين مالقيت هم ش موافقين بعض، «أمونة» و «مسعود» وماقدم هم ش غير الطلاق. وأيامها الشيخ «الشبراوى» صعب علينا، لأول مرة، وقلنا بينا وبين نفسنا ح يعرف من اين ان «الملوك» ابتدو يقعدوا واحد بعد واحد فى العرش «الأمونى» وفى بحر المدة اللى عدت ما بين طلعة الشيخ «جعفر الشبراوى» ورجعته، حماها العجوز «فرج النوحى» أبو «مسعود الدهل» زى ما سمّاه وقتها قعد يطوف علا الدور فى «سرس الليان» يكدّب فى الحكايات الغريبة اللى تخلى الشعر يقف، اللى مراته «عزيزة» حكتها عن مرات ابنها «أمونة» هى والشيخ «الشبراوى» بعدما الجان حكم عليها - هى وبنتها «خضرا» - يطردو من الدار «علاشان الجو يخلا لها هى وشيخها» الحكم طلع مدغوم علا لسان «أمونة» والشيخ «جعفر الشبراوى» هو اللى فسّره ووضّحه و «مسعود البهم» زى ما سمّاه وقتها، نفذه. وطلعو الاتنين الأم وبنتها سكنو فى دار قديمة، أخو «عزيزة» اللى ماكان ش شقيقها كان وارثها عن أمه. شقة الحما العجوز «فرج النوحى» تترعش بين ضراضيره. وكان خلع أسنانه كلها مرة واحدة - ويسأل: سمعتو طول عمركم أن أبوى أو جدى أو جد جدودى أو أى حد من أصله من بيت «الدوايحة» فرّط فى عرضه؟ اللى قاعدين قدام منه ساعات يسكتو، وساعات يهزو دماغتهم عزاضى يعنى لأ؛ أبدن. وفى الحالتين الحما العجوز يرفع جرايد ايديه ويعصر فى نفسه ويسأل: طيب قولولى: ابنى، سلسال «الدوايحة» يعملها دى ليه؟ اللى سدّقه سدّقه، واللى ماسدّق هوش كتم شكوكه فى نفسه، مافى ش غير «بهنسى الوغى» هو بس اللى همس من ورا ضهر الراجل العجوز إن «أمونة» جات جدعة اللى طلّعت الشيخ «الشبراوى» مطرود، وعلا أى حال، هو شيخ صحيح بس ما كان ش يستحق يلمس طرطوفة صباعها، لا هو اللى كانت «أمونة» من سن ولاد ولاده، ولا جوزها «الزفر» زى ما سمّاه وقتها؛ اللى كانت من دور ولاده لو كان اتجوز قبلها وخلف. ياترا الهمسة وصلت الرجل العجوز؟ بس اللى حصل: بطّل لف ودوران يكدّب فى مراته اللى كانت ماتت وقتها وشبعت موت من غير ما حد يفكر يسدّق خردلة من اللى قالته وحكيته ومثّلته قدام الناس وعلّقت عليه بكلمة حكمة: وآه يا حومتى من محن النسوان لما يعوزو. وفى حزّها وقف لك عمك «فرج النوحى» قدام باب الدار وطوّل فى وقفته وكنا صفرى شمس يوم جمعة: لقالك «برمودة» طب والبوص طاب واستوا، وفى ايده شرشرة. ولما دخل لك عمك «فرج النوحى» الخص اللى عرّشه فى آخر الغيط قرب «الوسادة» وقفل لك الباب وراه، قلنا أكيد ناوى ع الصيام.

وفى اللحظة اللى «بهنسى الوغى» نفخ لك فى كفوف ايديه يدفّيهم زى ما عمل ديك الليلة اللى «رزق» النجار اتأخّر فيها ماجاش الميعاد اللى ضربه وياه بنفسه عند المصطبة - الحجر فى آخر الدور فى «سرس الليان» الناحية الشرقى، واضطر لك «بهنسى الوغّى» ينزل يقعد ع الأرض علا شان يحمى ضهره من مسامير الريح وجم شبحين غامقين، شبح بعد شبح، وقعدو الاتنين ع المصطبة - الحجر بعاد عن بعض، واحد علا طرفها من الناحية دى والتانى علا طرفها من الناحية ديك هات، ووشوشو بعض وحس جنان ضرب «بهنسى الوغّى» زى ما يكون كنز مسحور وسلّم له مفاتيحه علا سهوة. وساعتها نبّتت لك فى تلافيف مخه الخطة الجهنمى اللى عمالة تتفصص، فص فص، دالوقت. وعند النقطة دى نط لك فار لعب فى عب «بهنسى الوغى» ماداهية يكون «كرم القدح» رجع فى كلامه بعدما اتعاهدو والاتنين شدّو علا ايدين بعض، زى ما يكونو بيمضو علا عقد غير مكتوب بينهم. ولا يكون نسى يروح يعطّل «بشندى أبو شاهين» زى ما اتفقو ولا كسّل يلزق له زى ضله علاشان ما يخلى هوش ييجى ميعاده دا، ولا يكون «بشندى أبو شاهين» غلب «كرم القدح» وقدر يتملّص من الحصار اللى حاول يفرضه عليه. بس إيه اللى خلا «كرم القدح» يتحمّس الحماس دا كله، ساعة ما «بهنسى» ميّل علا ودنه ليلة امبارح وهو بيدفّع ورا البقرة الدايرة فى الساقية للخطّة اللى ح يشارك فيها بدور رئيسى من غير ماياخد من وراها لا أبيض ولا أسود، وزى ما يكون «بهنسى الوغى» حس بـ «بشندى أبو شاهين» جاى وراه، قعد يتلفّت حولين منه ويرمى لك ودانه فى كل جهة، ويطرطأ قرون الاستشعار اللى نبّتت علا حروف مسام جلده فى كل اتجاه. جايز ليه لأ؟ يكون «بشندى أبو شاهين» - رغم كل شىء - جاى جرى يلحق ميعاده اللى ح يضيع عليه.

* * *

وفى اللحظة اللى «بهنسى الوغّى» حَبَك فيها الشال بشويش علا دماغه قدام ركبتين الإلاهة - اللبوة، نعل لك فى سره، طبع ن «بشندى أبو شاهين» دا اللى «أمونة» بجلالة قدرها تسيب دارها، لأول مرة، فى حياتها، وتيجى له فى الطاحونة المهجورة دى علاشان تتوّجه الملك السابع بعد ماتوّجت أولية العهد الستة اللى سبقوه ملوك، فى دارها وعلا سريرها النحاس أبو عمدان. هز لك «بهنسى الوغّى» أكتافه لما افتكر تصريحها

بأن صوت «بشندى» جميل. والتصريح دا كان قدّام حما «بشندى أبو مراته وفى عز النهار والشمس بتقدح فى العلالى. ولما الراجل العجوز شخط فيها ماهتمت ش، واللى ظهر، ساعتها، إنها كانت زى ما تكون حاسبة حساب الشخطة دى ومستنياها ومستعدة تتحداها. وساعتها الحاضر فهم والغايب علم، أن قرينة «أمونة» اختارت قرين «بشندى أبو شاهين» وانتهى الأمر، والعيل الجاى لـ «أمونة» سوا ولد سوا بنت، ح يشيل ملامح «الشواهنة» زى العيال اللى جابتهم قبل كدا ماشالو الملامح بتاع عيل الملوك الستة اللى قرينتها اختارتهم واحد بعد واحد، اتنين فى نفس الوقت لأ!.

* * *

وفى اللحظة اللى «بهنسى الوغى» كتم لك فيها نفسه، افتكر لك ازاى البلد، كل البلد كتمت كل اللى شماه وكل اللى مخمناه وكل اللى عارفاه وقامت علا حيلها تتكر أول بأول، كل حكاية تمشى لحد ما بقا الغريب بس هم اللى يلتو ويعجنو فى الحكاوى والحواديت اللى نازلة تهرس وتخرط فى «أمونة» اللى فضلت فى عينينا بنت، حتا بعد ماخلفت وعيالها كبرو وخلفو زى ماتكون ماجات ش علا وش الدنيا وخطرت قدام نضرنا إلا علاشان ترسّخ عند جيلنا القانون اللى ورثناه عن الأجيال اللى عدّت: كل بنت تتجوز ـ بلاش نقول الكلمة التانية ـ وهى زغيّرة، تفضل صبيّة طول عمرها ماتعجّزش أبدن. ولما ناس من «جروان» ابتدو يدافعو عن «أمّونة» وينكرو الحكايات الغريبة اللى عمّالة تدور وتلف حوالين اسم «أمونة» ويأكّدو انها إشاعات، عرفنا أن دايرة اللى بيشرفوها ويسجدو بتوسع. وحتا لما انخفت ديك السنة تسع ـ ت ـ أشهر ويعدين جابت ولد شبه ولاد «الزهارنة» الوش مدوّر زى الكحكة والمناخير واقفة شامخة فى وسط الوش زى قب الميزان والقورة عالية والسدغ قشط والدقن مربّعة. وزى مايكون الولد دا ماجاش غير علاشان يصحى الإشاعة اللى البلد كلّها «سرس الليان» شاركت فى دفنها: قال ايه «أمين زهران» قعد فى العرش المسحور وما كانت ش الإشاعة دى حتتولد وتكبر بالشكل دا لولا مرات «أمين» بنت «الغوانم» اللى سابت بيتها فى الناحية القبلى، وغضبت عند أبوها فى الناحية الشرقى، ووقتها فتشت كل الأسرار اللى كتمتها مدة طويلة فى سدرها. وأيامها رد حاسم، ماتعرف ش مين اللى قاله بالظبط «مشى فى البلد، المسألة مسألة وحم، و «أمونة» زى أى واحدة حامل اتوحّمت عليه، قام الولد جا شبهه يادوب. شوية والرد دا خد سكة جديدة وزودّ فيها، وحتّا «أمونة» ماتوحّمت ش عليه علاشان، هى ماشافت هوش من أصله ولا تعرفه وكل اللى حصل: قرينتها اتوحّمت علا قرينه فى عالم الأرواح. والرد كبر وقعد يكبر لغاية مابقا تفسير شامل وكامل وبقا عامل زى ما يكون دين من الأديان، أكتر الناس اللى يتعصّبو له هم أقل الناس إيمان به. وغمّض لك «بهنسى الوغى» عينيه يفتكر مين اللى زعق أيامها: عاجيكم «الترل» دا زى ماسمّينا «مسعود اللوحى» وقتها، عايزين تعملو له سعر فى سوق الرجالة؟ حاول يفتكر ماافتكرش، بس افتكر ان الاشاعة وصلت أبوها فى عهد «ونيس زهران» الملك الرابع، لاكن ماحدش سدّق فى طول البلد وعرضها إن الراجل حط عينيه فى عينين بنته قامت هى رشقت عينيها فى عينيه وصلبت لحد الراجل ما سحب عينيه من عينين بنته، وأيامها طلع اللى زوّد ع الحكاية دى أن الأب قال لبنته: ارقدى ع الجنب اللى تستريحى له. وفى عهد نفس الملك، زمايل «البقف» زى ما سمّينا «مسعود اللوحى» وقتها، اتكاترو عليه، وطحنو عضمه بالشوم فى وسط الغيطان، بعد ماغلبو معاه، يلمّحو له يطلّش، يتدأورو عليه، يصهين، يقولو له بصريح العبارة يهز أكتافه ويقول: دى غيرة معايش، ويومها أغما عليه من الضرب ولما رشّو علا وشهماية ويريش كان أول كلمة يقولها لهم: اعزنّى عبيط علاشان أطلقها لكم!.

* * *

وفى اللحظة اللى «أمونة» نطقت فيها اسم صاحبها «بشندى أبو شاهين» ولى العهد اللى اختارته يعقد الليلة دى الفجر فى العرش المسحور، دقن «بهنسى الوغى» وقعت علا منحره. مفاصله سابت جسمه اتلبش. ريقه نشف. ولما كررّت القول اللى طلع من بقها طرى زى ما يكون مبلول ودافى زى مايكون بايت فى فرن حامى: قرّب كمان يا «بشندى» قيامة «بهنسى الوغى» قامت. جفونه انطبقت علا بعضها، منها لنفسها، وانززّت قصاد الأهوال اللى ح تنحدف عليه من المجهول. وعندما ضافت: خدنى بحالى ومالى يا «بشندى». دا أنا رايدالك، رجولية «بهنسى الوغى» طبّت من سابع سما لسابع أرض. نار كانت موهوجة وانطفت. هز دماغه عراضى. فك الشال الصوف اللى كان متلتّم به زى رجالة الطوارق، حبكة «بشندى» المشهورة عنه والمعروفة باسمه، هداديب الشال وقعت علا سدره. مد إيده، باردة ويردانة، يقوّم الملكة ـ الإلاهة اللى خلاص دانت لها آخر قلعة فى طولك وعرضك يا «سرس الليان» يعد «بهنسى الوغى»، اللى عمره ما سدّق، آمن فى اللحظة دى بالذات إن «أمونة» اللى راقدة قدامه دى «أمونة» صحيح بس ما هى ش «أمونة» بنت الإنس اللى بنشوفها. وقفت إيده ممدودة علاشان يساعد «اللى راقدة» قدام حجره من رقدتها المتقدسة علا ضهرها معجونة بالنور ملفوفة بالرهبة، ريح الحنيط المهدود اللى واقف زى جدر جميزة عجوزة فى الطاحونة المهجورة المسكونة؛ اللى تعابينها هجعت وىّ سحاليها، وطاويطها اتكنت و ـ ربنا يجعل كلامنا خفيف ـ انمسكت. لحق لك صوت «بهنسى الوغى» تحت برد طوبة وسما آخر شهر القمر وأدان الفجر السر اللى انسقط وياريته ما انسقط فى حجر «بهنسى الوغى» وجا يقول لها: قومى ياستى «أمونة»، أنا ما انى ش هو. صوته خانه ما طلع ش. بس فضل مادد ايده علا طول دراعه اللى خشبت منه للإلاهة ـ اللبوة القريبة البعيدة، الممكنة المستحيلة الفاجرة العفيفة اللى قرينتها عمرها ماعشقت غير شاب واحد بس جنب جوزها اللى الجان حرّموها عليه. وتنّه مادد إيده وطوّل، وقلبه واقع فى كفوف رجليه وراسه واقعة منه لولاش شابكة فى علقه بين ركبتينها اللى كانو ابتدو ينفرجو عن بعض زى شفتين بيتنهّدو، وزى ما يكون صياد قديم رما الشبك بتاعه، وطلعت له فى الشبك سمكة متقدسة ماتتاكل ش، همس فى لهجة نصّها ذل ونصها التانى اعتراف: («بشندى» ماجاش). ■

طلعت رضوان



يحاول الكاتب هنا أن يقوم بعمل رسم إملائي جديد، وفي محاولته يود أن يكتب بطريقة أسهل، إلا أنه لم يفلح كثيراً، بل جاءت محاولته معقدة، ونحن ننشرها هنا كفرصة للكتابة الجديدة من حيث الشكل الإملائي.

التحرير

إلى روح الطفلة شيماء

إلى روح الطفلة ميريت

إلى أرواح كل شهداء التعصب

ق .أنا من طيبة اللى بيسموها الأقصر..

.. وباكل حلوم اللى بيسموها جبنة..

.. وأحلى ب بدها اللى بيسموها عسل..

كان واقف فوق خشبة المسرح بيغنى، ودى كانت أول مرة تشوفه فيها. بعد دقيقتين تلاتة، كان صوته بيتسلل ويتسحب ويدخل جوا وجدان ها ويختلط مع دم ها ويجرى فيه. يا ترا ايه السر فى كدا؟ـ دى هى بتسأل نفس ها ـ يا ترا السر فى صوته اللى موش قادرة أفرق أو أفصل بين قوته وعذوبته. ولاّ السر فى كلمات الأغنية ومعانى ها؟

كان بيغنى للتين واليانسون، والبلح والكمون، والبزهير قاتل السموم اللى اسمه لمون، والحنة فى إيد الصبايا والفرحة فى العيون، والقمح والملح والبصل والبصارة، والمتين لأيام فات ت بس حكمة ها لساها علا لسان الناس: «بصلة المحبة خروف»...

ومرة واحدة تتغير نبرة الصوت، إختف ت القوة والعذوبة، وحلّ ت زفرة صوت أسيانة. دى كانت الأرض السمرا هى اللى بتتكلم، كان ت بتلمى ناس عاوزين عسل ها وبصل ها وتوم ها وخيارها، لاكن بدل ما يحرتوها ويسقوها ويزرعوها، بيصبو خرسانة أسمنت عليها. ليه تسيبوا الصحرا الصفرا ـ دى الأرض السمرا بتسأل ـ وليه عاوزين تموتونى؟

البنت حس ت إنّ ها طايرة فوق فى السما. موش قادرة تصدق إن الإنسان ممكن يشوف بودانه. صوته لف ها وطار بيها علا جناحاته، بقوته وعذوبته وشجنه وكلماته ومعانى ها. شكرت المولد بتاع هيئة الكتاب اللى بيجمع فرق الفنون الشعبية من كل محافظات مصر.

إتقدم ت من خشبة المسرح، مدت إيدها وسلّم ت عليه. كفه بين إيدى ها الاتنين عصرت ها بإيد، وبالتانية طبطب ت عليها.

لما شاف عينى ها متعلقة بعينيه، ما شال ش عينيه من علا عينى ها. شبك كفه بكف ها وشق طريق هم وسط الزحمة.

سأل ته: .. صحيح إنت من طيبة اللى بيسموها الأقصر؟...

رد عليها وهو بيبسم: .. وصحيح كمان لو قلتى إن أنا من الأقصر اللى سماها أجدادنا المصريين طيبة...

سأل ته: .. مين الشاعر اللى كتب أغنية.. أنا من طيبة.. اسمه إيه؟.. وشه إحمر وهو بيرد علا سؤال ها: .. أغلب الأغانى اللى ب أغنى ها، أنا اللى بأكتب أشعارها..

وش ها نوّر وهى بتتبسم وتسأله: .. وباين عليك كمان دارس تاريخ أجدادنا كويس...

عضلات وشه إنكمش ت فى بعض ها وهو بيرد عليها.. موش قوى...

قوس ت حاجبى ها وهى بترد علا رده: .. إزاى؟ معانى الأغنية بتقول إنك فاهم الروح المصرية كويس، حتا الكلمات معظم ها مصرية، زى بصارة وبساريا ويانسون وبلح وقمح من اللغة الهيروغليفية..

دحك علاشان يدارى الدم اللى إتجمع فى وشه. سأل ها : .. وإيه كمان عجب ك فى الأغنية؟..

ردت علا طول من غير ما تفكر: .. الكلمات بسيطة، وهى والمعانى من تراب مصر، يعنى بتكتب وبتغنى عن شعب نا، واللغة لغة كل المصريين، علاشان كدا بيفهم ها المتعلم واللى ما راح ش لامدرسة ولاكتاب..

إتعلق ت عينيه بعينى ها، ومد إيده وحط كف ها فى كفه. لف هم السكون، بس هو كان بيكلم نفسه.. أنا قاعد فى أرض المعارض.. والبرد برد طوبة والشمس مدفيانى.. كان عاوز يأكد لنفسه إنه موش نايم وإنه ما بيحلم ش. ولما سأل ها.. إنتى منين؟ ولما ردت .. إسكندرانية.. خاف من خياله أحسن يكون هو اللى جمع البحر الأبيض بالنيل.

لما سحب ت كف ها بشويش من كفه، جسمه إتنفض، وخنقته من تانى فكرة إنه كان نايم بيحلم.

حب يمسك كف ها من تانى. إتبسم ت وبعدت إيد ها وقام ت واقفة. وقف يبص فى وش ها ويرسم بسمة ها جواه.

حب يقعدو مع بعض أكتر. إتبسم ت وهى بتتكلم.. عرض فرقة نا وقته قرب.. إتمشو. كان بصن يصن ويبص فى وش ها. كان لساها بتتبسم فى وش الشمس وهى بتجرى ناحية زمايل ها الاسكندرانية، كان هو بيسأل نفسه.. ليه شمس طوبة عفية السنة دى؟..

وهى بتجرى كان خياله ووجدانه بيجرو وراها. حجز لنفسه مطرح فى .. مخيم الإبداع.. اللى كان بيغنى فيه.

قعد وسط الناس سرحان حيران. لحظة يحس بالنشوة ولحظة يحس بالخوف: هى اسكندرانية وأنا من طيبة. من سواعى كنت عاوز أمسك الحاضر اللى شفته بعينى ولمسته بإيدى علاشان أتأكد إنى ما بأحلم ش. وبعد ما المولد ينفض، ح تمشى هى مع فرقة ها وتروح للبحر، وأرجع أنا مع فرقتى وأروح للنيل. والحاضر اللى عشته يصير هو الحلم. إتكلم نا فى الفن واللغة المصرية والتاريخ، لاكن لاسألت نى عن إسمى ولا سألت ها عن إسم ها. يا ترا ممكن الأسطورة تتحقق وتتجسد، واللى شفت ها تكون جنية بحر أو عروسة نيل؟ يا ترا خيالى صنع الوهم ولا الوهم سيطر علا خيالى؟

لاكن لما فرقة اسكندرية للفنون الشعبية طلع ت علا خشبة المسرح، حس إنه عايش فى حاضر حى، بس عينيه إتعلق ت بالبنت اللى خطف ت روحه، عينيه مع كل حركة ودانه مع كل إيقاع. كان دايم ن يسأل نفسه يا ترا إيه هى فلسفة الرقص؟ حس بيها بتسبح فى الجو، وإن الرقص سمو ونشوة للروح أداته الجسد. وبحركة السيقان وبصوابع مشط الرجل بتتكتب فلسفة العشق. واشتاق ت روحه للمعة الأمل اللى شاف ها فى عينى ها، لاكن لما إتأمل إيقاع جسم ها وتعبيرات وش ها، عرف إنّ ها غايبة عن الوجود، حس بيها زى المؤمن الخاشع فى صلاته، وإنّ ها بتتطهر بالرقص وبتناجى آلهة الحب والنبل وعشق الحياة.

*

لما شمس طوبة غرّب ت، إنفرد البرد جلاد أوحد، بس كان فيه قلبين بيشعو حنان يملا الكون دفا.

*

تانى يوم، بعد ما سمع ته بيغنى، وبعد ما شاف ها بترقص، سمع زمايل ها بينادوها بإسم ها: «ميريت» ودى كان ت أول مرة يسمع فيها الإسم دا. لما نقل لها دهشته، ردت عليه دى مسئولية بتوع التعليم، اللى بيحفظونا أسامى الأجانب الغزاة، ويخفو عن نا أسامى أجدادنا..

صاحب نا فتح حنكه عاوز يسدق ودانه. كلام كبير علا البنت وعلا سن ها. ولما نقل لها دهشته، ردت عليه: «من حسن حظى إن بابا رضع نى تاريخ الحضارة المصرية من صغرى».

سأل ها إن كان لإسم ها معنا معين، ردت عليه .. فى اللغة الهيروغليفية «ميرى» يعنى «حبيب» و«ميريت» يعنى «حبيبة» وإسم «ميريت» كان من الأسماء المنتشرة أيام أجدادنا المصريين. كان فيه «ميريت آمون» يعنى «حبيبة الإلاه آمون» و«ميريت ميرنبتاح» يعنى «حبيبة الإلاه ميرنبتاح» وختم ت كلام ها وهى بتتبسم وتلف إيدها فى الهواء «وكدا»

بس لما سكت ت عن الكلام دحك ت، ولما قال لها «طيب ما تدحكى نى معاكى» ردت عليه وهى لساها بتدحك.. موش عارفة شكلى كان ح يبقا إيه لو إن أجدادنا كانو بيسمو ولادهم «عبد آمون» وبنات هم «عبدة آمون».

لما سكت ت عن الكلام، إختف ت دحكة ها. سهّم ت. عينى ها غيّم ت زى يوم من طوبة ما طلع ت ش فيه شمس. إتخض عليها. مسك كف ها. بص ت فى عينيه وقال ت: «تفتكر إن إحنا فعل ن أحفاد صناع الحضارة دى؟ الحضارة اللى كان ت متأسسة علا الحب. حتًا فى علاقة الإنسان بالإلاه بتاعه، وما كان ت ش علاقة عبودية».

من نبرة صوت ها، كان حتم ن يبص فى وش ها. عينى ها اللى كان ت مغيمة إتمل ت بالسحب. أول ما ضغط علا كف ها، دموع ها فك ت أسرها، جرى ت تبلل خدودها. بصوابع بردانة، جف ف دموع ها. عينيه فى عينى ها. شاف ت فى عينيه أسئلة كتيرة. خدت كفه فى كف ها وقال ت له: «أكيد أكيد، فيه مصريين كتير زيى وزى ك، بس ناقص اللى يجمع هم».

لف هم سكون بيزلزل وجدان هم. العيون لساها بتتحاور، بتكمل اللى ما تقال ش بالكلام.

لما المولد بتاع هيئة الكتاب إنفض، كان حتم ن يحصل فراق. كتب لها إسمه وعنوانه وكتبت له إسم ها وعنوان ها. إتبادلو ورقتين صغيرين. حسو بالورقتين قلبين بينبضو. ولما العيون وقف ت عند العنوان، كان القلبين بيرفرفو زى حمامة بتدبح (اسكندرية ـ الأقصر) فى العيون دموع محبوسة، بس سخونة هم بتلسع فى

القلبين كان خوفه من خوف ها، وهواجسه من ساعة ما شاف ها إشتبكت مع هواجس ها. إزاى الحلم بتجسد ويخدع نا علا إنه واقع؟ وازاى الواقع يتفت ت ويدوب ويتبخر زى الحلم؟

كـان ت الأقـصـر ورقـة فى كف ها وإسكندرية ورقة فى كفه. واتجسد المكان سور عالى بيعزل.

لاكن لما عـينيـه وقفـ ت عند إسم ها «ميريت محمد الأسكندرانى»، ولما عينيى ها وقفـ ت عند إسـمـه «إبراهيم جـرجس الجرجاوى»، كان السور بيعلا ويعلا.

عـلا طرطوفة لسـانه وعـلا طرطوفـة لسان ها سؤال:... لاكن لا هى بتسأله ولا هو بيسأل ها. ومع إن السؤال كان محبوس، كان السور بيعلا ويعلا.

لاكن لما عينى ها إتقابلت مع عينيه، ولما كـفـه إتعـشق ت فى كف ها، كـان السؤال بيتخنق وكان السور بيختفى، وكان سؤال جديد بيتولد علا لسانه وزيه علا لسان ها:

«ح تكتبى لى موش كدا»

«ح تكتب لى موش كدا؟»

- ٢ -

كتب ت له وكتب لها

كل يوم - تقـريب ن - جـواب. جـواب مقبّل من اسكندرية عـلا الأقصـر، وجـواب مبحّر من الأقصر علا اسكندرية.

شهرين - تقريب ن - وهىّ بتكتب وهو بيكتب. فى آخر جواب من براهيم كـتب لها «خلاص موش قادر أصبـر أكتر من كدا. لازم ن وحـتم ن أشـوف ك». وف ذات الجـواب حـدد لهـا اليوم والسـاعـة، والمكان: تحت تمثال سعد زغلول.

*

«ميريت»، لساها فاكرة إن أبوها - محمد الاسكندرانى - كان قال لها وهى بنت عشر سنين.. صـحيح إنتى بنتى وأنا أبوكى. بس عاوز أقول لك كلمـتين تحطى هم حلق فى ودان ك. إيه رأيك لو نكون أصـحـاب. أصـحـاب بيـحبو بعض ويخـافو عـلا بعض ويحكو لبعض، علاشان لما نبقا أصحاب ح تحكى لى عن كل حـاجـة تفـرح ك وكل حاجة تزعل ك وأنا أحكى لك كمان..

ومع إن «ميـريت» كـبـرت وفكـ ت ضفايرها وفردت شعرها يستحما فى الشمس والضوء والهوا، واتخرجت م الجامعة، ولفت بلاد كتيرة. وبعض النقاد فى أوروبا كتبو عن ها «مصرية تعيد أمجاد أجدادها» وإن ها «نفرتارى القرن العشرين الميلادى» وإن رقص ها بيشف عن روح هايمة إتبعث ت من حضارة المصريين، ومع إن ها بتعد رسالة ماجستير عن الموسيقا فى مصر القديمة. لاكن كل دا مـا غـيـرش من روح الطفولة اللى دايم ن بتحلق بيها علا العالم والناس وكل الكائنات. وعلاشان كدا أول ما تدخل البيت لازم ن تقعد علا حجر أبوها تبوسه وتحط راس ها علا سدره وتحكى كل حاجة، زى ميريت بنت العشر سنين أم ضفاير.

وهى بتكلم أبوها عن براهيم، كـان ت بتركـز عـلا المبـدع: الشـاعـر والملحن والمطرب. إتشجع ت لما شاف ت الفرحة ف عـينيـه. بصـوت ها غنّ ت لأبوها/ صاحب ها الأغانى اللى غناها براهيم. وبعد كل أغنية كـان ت تقول، «واخد بال ك يا بابا من كـلام الأغنيـة. كـلام فنان واعى بالروح القومية لشعبه».

محمد الاسكندرانى - أبو ميريت - كان بيسمع بنته كويس ويتأمل فى كلام ها. كان حاسس بخجل ها وهى بتخفى مشاعرها ورا الكلام عن أشعار براهيم.

من أول جواب كتبته ل براهيم إستأذن ت أبوها. ولما وصل لها آخر جواباته، ولما قال ت علا الميعاد، إتبسم من قلبه وقال لها «إنتى بتحبيه.. موش كدا ولما لقا وش ها إحمر وما ردت ش، ضمها لسدره وملّس علا شعرها وباس ها من جبين ها وقال لها «بعد ما تتمشو شوية علا الكورنيش.. هاتيه وتعالو علاشان أتعرف عليه».

*

تحت تمثال سعد زغلول إتقابلو. السيدين فى العيدين، والكفين فى الكفين. بعد «إزاى ك وسلامات وعامل إيه»، إتبخر كل الكلام وغطّ ت هم غـلالة م السكون. سكون خاشع فى ملكوت قلبين، كل قلب بيسجد للتانى. خشوع إتنين بيتوضو ويستحمو بشمس برمهات. وحتا وهم بيتمشوا علا الكورنيش، كـان ت غـلالة السكون حارساهم. كان الوجود كله بيتولد من جديد. وجود لساه رضيع ما عرف ش الكلام. وجود خلقه قلبين بيصلو صلاة الحب.

*

«بابا عاوز يتعرف عليك».

«وأنا كمان».

ب كـلام ها ورده عليـهـا ودّع ت هم غـلالة السكون، وإنفـتح ت طاقـة نور، وإتفتح ت زهور الكلام، وإتولدت دأخل هم جنينة كل أشجارها كلام عن الحب والنبل والعطاء والجمال، بحر من الكلام مالو ش نهاية. صـحيح الكون اللى خلقـوه لساه رضيع، بس هو الرضيع اللى إتكلم قبل سن الكلام.

محمد الأسكندرانى - أبو ميريت - كان مؤمن ببصيرة طاها حسين، عميد الثقافة المصرية، لما قال: «إتكلم علاشان أشوف ك»، وأول ما براهيم جرجس الجرجاوى إبتدا الكلام، قال محمد الاسكندرانى لنفسه «معاكى الحق يا ميريت، إن روح ك تتعلق بروحه». كان براهيم بيتكلم عن خصائص الثقافة القومية للمصريين، وإن الخصائص دى بيشترك فيها كل المصريين رغم إختلاف أديان هم.

محمد الاسكندرانى كان ت ودانه مع براهيم وعينيه علا ميريت. كان دايم ن يقول لها إن عينيكى شفافة، وإن قلب ك تحت عينيكى، واللى فى قلب ك بيبان وإنتى فرحانة وإنت زعلانة. وبراهيم بيتكلم كان فرح الدنيا مرسوم علا وش ها وبيرقص ف عينى ها. إتبسم من قلبه وقال لنفسه «يظهر إن قصة حب جميلة بتتولد، ولما سرح بخياله، شاف «ميريت آمون» (الإسم اللى بيحب يدلع بيه بنته) عروسة فى المعبد

بتنزف علا محور صحبه أو «كلمبوس» أو «أمسي» أو «حوريس» بيتجسد عريس لبنته.

لما براهيم قام علاشان يستأذن، محمد الأسكندراني بص ل سيريت وقال لها «جهزى أودة الضيوف علاشان براهيم».

براهيم عرق وانكمش فى نفسه وقال أنا حاجز فى لوكاندة وموش ممكن علاشان وعلاشان ... قام محمد الاسكندرانى ومسك إيد براهيم وقال له وهو بيبسم «إيه يا براهيم يا بنى.. إنت موش ح تعزم نا علا زيارة الأقصر وح تكون ضيوف عليك...

ـ ٣ ـ

فى معابد أسوان، وفى معابد الأقصر كان الوجود طفل جميل، بيجرى ويتشقلب ويقع ويدحك ويخربش ويشخبط ويتعلم. ومحمد الأسكندرانى كان فرحان بالحب الكبير اللى بيكبر ويكبر قدام عينيه.

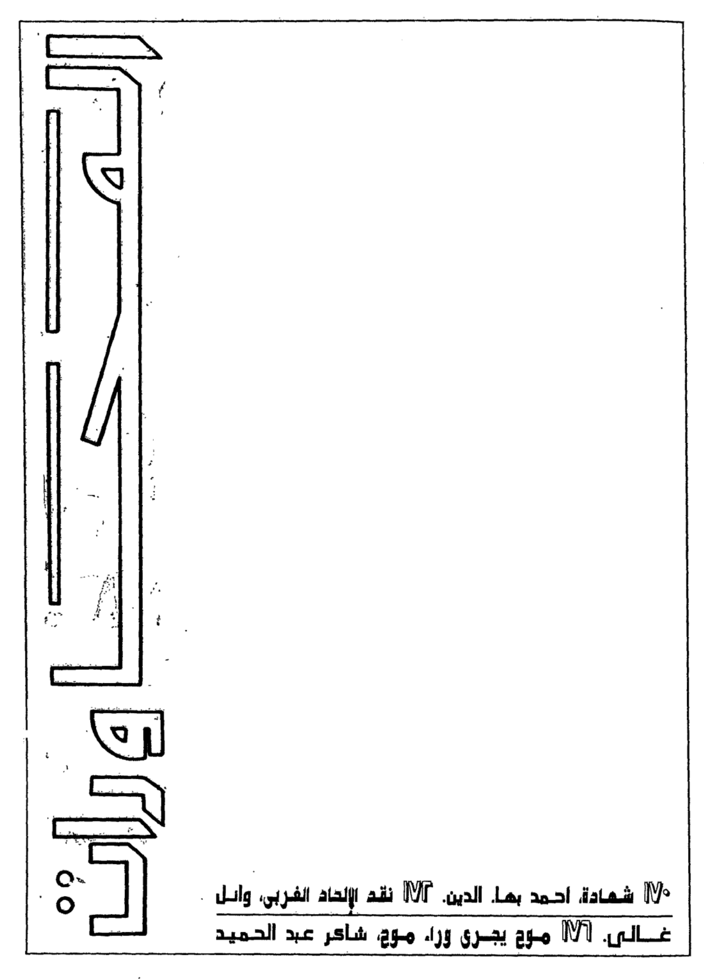
فى معبد رمسيس التانى بتتوحد قلوب كل البشر من كل مكان ومَن أى مكان، سياح إنجليز وألمان، فرنسيين وطليان، يونانيين وأسبان، صينيين وكوريين وهنود وأمريكان، روس ونمساويين وسويديين، ناس من كل أوروبا واستراليا والبرازيل وأمريكا اللاتينية.

العيون علا الأعمدة وزهرات اللوتس والنقوش والرسم وتأمل أول لغة فى العالم عيون مأخوذة بسحر الفن وقدرة الفنان اللى نطّق الحجر واستأنس الجرانيت وحط أول قانون للنحت والمعمار لما عرف العلاقة بين الكتلة والفراغ. دى كان ت لغة العيون وهى بتتحرك وتتنقل من مكان لمكان. ومن العيون بتنتقل دم الحياة ونبض الوجود للقلوب. القلوب اللى إتوحدت مشاعرها فى حالة خشوع لرواد البشرية، واتوحدت نبضات ها بالحب والخير والجمال والعرفان بالجميل لأول بشر علمو البشرية معانى العطاء والتسامح، ولأول بشر حطو البشرية علا أعتاب الحضارة.

كان ت سيريت وأبوها محمد الأسكندرانى وبراهيم جرجس الجرجاوى واقفين وسط السياح. الكل كان ت ودان هم مع المرشد السياحى، وعيون هم علا آيات الفن وقلوب هم إتوحدت فى حالة خشوع. كل البشر اللى داخل المعبد كانوا غايبين عن الوجود، إلاّ من معانى الحب والخير والجمال، علاشان كدا ما حدش من هم حس بمجموعة الشبان الملثمين اللى دخلوعليهم بالرشاشات وهم بيسرخو «لا إلاه إ

حلاّ اللاه.. الكفرة أعداء اللاه»، واختلطت صيحات الفزع بسريخ الملثمين. ودم الضحايا إختلط بآيات الفن وثقافة التعصب إختلط ت بمعانى الحب والخير والجمال. ■

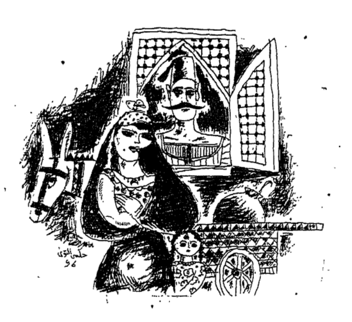




شهـــــــــادة

أحـــمـــد بهـــاء الدين

شهادة أحمد بهاء الدين عن مجموعة «بدر نشأت» القصصية «مساء الخير يا جدعان» والتى كتبها بلغة جديدة مزج فيها العامية والفصحى، وكانت هذه محاولة جادة نحو التطوير والتحديث فى اللغة العربية وإن لم يطورها الكاتب فيما بعد، خاصة اللغة المكتوب بها الإبداع.



قـ عندما فرغت من قراءة القصص العشر التى تضمها هذه المجموعة وجدتنى أفكر فى قضية مهمة، تلك هى قضية اللغة..

إن الجدل هذه الأيام عنيف حول استعمال اللغة الفصحى أو اللغة العامية فى القصة وأنصار كل لغة يتطرفون فى التعصب لها حتى يبعدهم التطرف كثيرا عن الحقيقة..

إننى أؤيد الحملة الموجهة إلى اللغة التى يكتب بها الأدباء القدامى قصصهم، ولكنى مع ذلك أرفض رفضا باتا فكرة الاستغناء عن اللغة الفصحى وإحلال اللغة العامية محلها..

إن المشكلة التى تواجهنا ليست هى الاختيار بين هذه اللغة أو تلك ولكنها: كيف نقرب بين اللغتين حتى تصبحا لغة واحدة... كيف ندفع اللغتين ـ من الجانبين ـ حتى تتم عملية الالتحام والامتزاج بينهما لتكون لنا لغة واحدة فصيحة وبليغة فى الوقت نفسه.. فصيحة: بمعنى أن تكون لها قواعد وأصول كأى لغة أدبية فى العالم وبليغة: بمعنى أن تكون قادرة على التعبير عن كل ما تريد..

وليست هذه العملية ـ عملية التقريب بين اللغتين ـ غريبة على تاريخنا الأدبى، إنها على العكس عملية مستمرة ومتصلة، ونحن إنما نجتاز الآن مرحلة جديدة من مراحل هذه العملية.

مثلا: كان **مصطفى لطفى المنفلوطى** يكتب القصة بأسلوب عربى فصيح، ولكن هذا الأسلوب أصبح مع الزمن قديما متقعرا حتى فقد بلاغته، وجاء **توفيق الحكيم** وكتب القصة بأسلوب عربى فصيح أيضًا ولكنه كان يختلف تمامًا عن أسلوب **المنفلوطى**، ولعل **المنفلوطى** لو قرأ أسلوب **توفيق الحكيم** لقال إنه إسلوب عامى.. كل ما فى الأمر أنه كان أكثر بساطة وسهولة. الجملة القصيرة الموجزة حلت محل الجملة الطويلة الممطوطة، الكلام البسيط القريب مما يحس الناس ويتكلمون، حل محل الكلام الخطابى الرنان والتعبيرات المبالغ فيها.

وبعد **توفيق الحكيم** جاء **نجيب محفوظ** وكتب القصة بلغة فصيحة، ولكنها لغة لاترضى المجمع اللغوى فقد وصفها بعض أعضائه بأنها «ركيكة» ولم يكن أسلوب

نجيب محفوظ ركيكا، إنما كان ينطوى على نقلة أخرى فى التعبير..

إذن فعملية التطوير والتقريب مستمرة، وقد اشتدت الحاجة إليها عندما جاء الجيل الجديد من كتاب القصة، وأرادوا أن يعبروا عن أجواء ومشاعر وانفعالات جديدة فلما أرادوا أن يلبسوا هذه المشاعر الجديدة ثوب اللغة الفصحى اكتشفوا أن الثوب قد ضاق وأنه يتمزق بين أيديهم هنا وهناك.

وواجهتنا حيرة شديدة.. وأخذ كل فريق موقفا، فريق يكتب القصة كلها باللغة الفصحى وفريق يكتبها باللغة العامية، وفريق يكتب سياق القصة باللغة الفصحى وحوارها باللغة العامية، ومن رضى باللغة العامية فى القصة لايرضاها فى كتابة المقال والبحث وهذه حال لايمكن أن تستمر. لايمكن أن نظل نكتب القصة الواحدة بلغتين، لغة للحوار ولغة للسياق، ولايمكن أن تكون لنا فى الأدب لغتان، لغة لأدب القصة ولغة لأدب البحث أو التاريخ أو المقال، إنما المؤكد المحتوم أننا سنسير نحو لغة واحدة موحدة، ليست هى اللغة الفصحى القديمة التى نرى عجزها عن أن ترضى ذوقنا ومشاعرنا، وليست هى لغة عامية بلاقواعد.. لأنه لا توجد فى اللغات كلها لغة أدبية بلا قواعد.. إنما هى لغة مطعمة من الاثنتين..

هذه هى المحاولة المستمرة فى تاريخنا الأدبى والتى يجب على الأدباء الشبان أن يحملوا اليوم عبء استمرارها، وهى محاولة شاقة مضنية لامفر خلالها من الاضطراب والخلط، ولكنها على أية حال إحدى المسئوليات لهذا الجيل من الأدباء..

وقصص الأستاذ بدر نشأت التى تضمها هذه المجموعة تعبر عن هذه المرحلة التى نمر بها. إن فيها قصصا سياقها باللغة الفصحى وحوارها باللغة العامية مثل «مساء الخير يا جدعان» و«الجدار» و«العمل».

ولكن فيها قصصا وجدت أن الأستاذ بدر نشأت حاول فيها هذه المحاولة الشاقة التى أشرت إليها.. حاول فيها أن يجمع بين العامية والفصحى فى سياق واحد وتركيب للجملة واحد مثلا.. فى قصة «ويعدين يا سعديه» كان ممكنا أن يبدأها بدر نشأت بأسلوب فصيح مألوف فيقول:

«كانت المشكلة تبدو أمام عينى عبدالمقصود أفندى صعبة ومعقدة، ولقد كان سرواله متدليا إلى ما تحت وسطه، يجرجر أذياله على الأرض بين قدميه.. ولم تكن ذراعاه خاليتين إنما كانت ذراعه اليمنى ملتفة حول بطيخة كبيرة، وكانت ذراعه اليسرى تحمل رداء لزوجته أحضره لتوه من محل رفى الثياب»، ولكن بدر نشأت كتبها هكذا:

«بانت المشكلة لعبدالمقصود أفندى عويصة، فالبنطلون مهرهر ويداه مشغولتان، واحدة ملفوفة على البطيخة والثانية على فستان امرأته الذى كان عند الرفا».

فهو قد اختصر عددا كبيرا من الكلمات والنعوت ووضع الكلمات ببساطتها وفى أماكن لاتختلف عن مكانها فى اللغة الشعبية وبدلالتها المتعارف عليها بين الناس.

ولم تكن محاولة بدر نشأت ناجحة فى جميع الحالات.. ففى بعض المواضع تشعر أنه قد أجهدته المحاولة، فإذا به يرسل الجمل العامية التى لاصلة لها بالفصاحة فى وسط سياق فصيح فيبعد أن يقدم محاولة أسلوبية ناجحة فيقول:

«بالليل يفكر فيها، وفى الورشة يفكر فيها، وفى القهوة يقلب دماغ مدبولى بسيرتها بينما استطاع شلضم بجرأته أن يلفت نظرها ويشغلها فى يوم واحد. عاكسها ومشى وراءها وكبس عليها فى الحارة وكلمها»

إذ به لايصبر على المحاولة الناجحة فيمضى قائلا:

«ليه ما يروحش لأبوها يكلمه؟.. وليه ماجتش الفكرة دى مخه قبل كده؟»

وفى مواضع أخرى كان يضع الكلمة على أنها «عامية» والواقع أنها ليست عامية، بمعنى أنها ليست مما يقوله أبطال القصة فى حياتهم الحقيقية.. فيقول «كان يرفع إلى زنوبه نظرات ملتهبة متنرفزا مغتاظا» فإن كلمة (متنرفزا) لايقولها أولاد البلد من سكان الحوارى إنها كلمة أجنبية الأصل أصبحت عامية بين المتعلمين فقط..

فالضرورة التى قد تدعو إلى استعمال هذه الكلمة هنا غير متوفرة .. وبالعكس كان أحيانا يضع فى صميم الحوار العامى كلمة فصيحة فتسمع «نفيسه» فى (أشوفكوا بكره) تقول:

«دى الواحدة منا لو لقت راجل يدخل ويطلع عليها لتقضى عمرها بين أربع جدران.. ولاتقول: بين أربع حيطان

على أن هذه الأخطاء لابد أن يقع فيها كل من يحاول الصعب وقد كان لبدر نشأت فى حالتى الصواب والخطأ شرف المحاولة..

فإن تركنا مشكلة اللغة، فإننا نلاحظ أن بدر نشأت يكتب القصة وكأن فى يده «كاميرا» بليغة حساسة تكاد تنقل الصورة بكل شعرة فيها وهو فى قصصه يهتم بتصوير الجو أكثر مما يهتم بتقديم الحادثة.

والأجواء التى قدمها لنا متنوعة، ولكنها مستمدة كلها من حياة واحدة ـ من حياة الرجال والنساء والأطفال ـ الذين يحتملون الفقر فى صبر، ويبحثون عن المخرج بلا يأس.. أى حياة الأغلبية الساحقة من مواطنينا.

وإذا كان العمل الفنى ليس غايته الإمتاع فحسب، إنما غايته أيضا أن يزود قارئه بدفعة جديدة من الرغبة فى تحسين حياته وحياة الناس، فإن المجموعة التى بين يدى القارئ خليقة أن تثير فيه هذه الرغبة. ■

نقد الإلحاد الغربى

وائل غالى

قرأت باهتمام شديد ما كتبه رمسيس عوض فى الآونة الأخيرة عن الإلحاد فى أوروبا(١). والرجل غنى عن التعريف فهو الأخ الأصغر للويس عوض. وهو الباحث الجاد فى الأدب الإنجليزى وتاريخه. وهو بالإضافة إلى الأدب الإنجليزى كتب فى المسرح المصرى وعن المنشقين الروس وبرتراند راسل وجورج أورويل...

ولم ألتق برمسيس عوض قط ولم أره. لكنه بعث إلىّ ذات مرة بكتابين له الأول عن الثورة الفرنسية والثانى عن المنشقين الروس. والحق إننى لم أتابع كثيراً أو قليلا ما كتبه قبل الإلحاد، لغموض خياراته الفكرية والجمالية. وبالطبع ليس هناك قضية حتى ولو كانت فلسفية وخطيرة لا يمكن أن يخوض فيها إلا الفيلسوف، فأى مواطن من مواطنى الأرض يستطيع مع بذل الجهد الضرورى أن يتفلسف. لكننى أظن - وإن بعض الظن إثم - أن رمسيس عوض لا يملك أصلا الإمكانات العقلية التى تجعله أهلا للخوض فى المشكلات الفلسفية لاسيما المشكلة الفلسفية المتعلقة بالإلحاد. ومن المؤكد أننى سعدت لشجاعته فى تناول قضية هى من أخطر ما يمكن فى سياقنا الراهن، لكننى فزعت مما ورد فى دراسته أو ترجمته - لا أدرى كيف أصنف كلامه، فهو ليس بدراسة، وهو ليس ترجمة. الأرجح أن كلام رمسيس عوض خليط بين التأليف والترجمة، وهو الخليط الذى أرساه المنفلوطى منذ زمن بعيد ولم يفلت منه لويس عوض نفسه ولا عبد الرحمن بدوى وغيرهما من رواد النهضة المصرية الحديثة. ما هى إذن الانحرافات المعلوماتية والمنهجية والنظرية التى وردت فى كلام رمسيس عوض؟

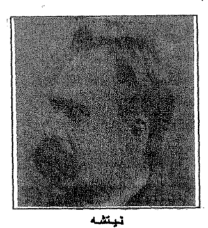
أولا، يتكلم رمسيس عوض عن الإلحاد فى أوروبا دون أن يذكر مرجعاً واحداً فى تاريخ الإلحاد فى أوروبا وكأنه أول من كتب بجميع اللغات عن الموضوع. كيف يستطيع القارئ أن يقيس ويحاسب الرجل على صحة وسلامة كلامه؟ ولست أقصد بالمراجع تلك التى أوردها فى أثناء الكلام، ذلك أنه لا علاقة لهذه المراجع المذكورة - فى ثنايا الكلام - بقضية عامة أو أعم هى قضية التأريخ للإلحاد فى أوروبا، وإنما هى كتب وأعمال المفكرين والعلماء والفلاسفة والكتاب أنفسهم التى يرى فيها رمسيس عوض إلحاداً أو نوعاً ما من أنواع الإلحاد، وهو لم يذكر المراجع التى تتصل اتصالا مباشراً بتاريخ الإلحاد فى أوروبا، وقد كان ضرورياً بل حاسمًا أن يحدد موقفه من المصادر المعاصرة والراهنة فى كتابة تاريخ الإلحاد فى أوروبا قبل أن يحكى لنا قصة الإلحاد نفسها هكذا دون مقدمات، فالنقطة الأولى والمبدئية على طريق البحث الأكاديمى فى قضية خطيرة مثل قضية الإلحاد، هى تحليل دقيق لآخر الإضافات والمذاهب والمدارس والنظم الفكرية والفلسفية التى قادت العقول إلى تاريخ الإلحاد فى أوروبا، وبعبارة مقتضبة، بداية تفسير ظاهرة الإلحاد فى أوروبا هو تفسير التفاسير القائمة حول الظاهرة.

ولأن رمسيس عوض لم يقم بهذا العمل المهم والضرورى فقد جاءت المصطلحات الدائرة فى فلك الإلحاد كلها بلا تحديد. ولو كان عدم التحديد مبرراً لاستقام الأمر، ولو كان وارداً فى سياق أقل خطورة لهان الأمر، لكن عدم التحديد فى سياق الإلحاد ومشكلاته لا يجوز، وعدم التحديد سببه

أن الرجل لم ينقد فى بداية التحليل أو لم يقف موقفًا محددًا أو حتى تقريبيًا من المؤلفات الأساسية التالية و التى أصبحت مراجع فى ميدان التأريخ للإلحاد فى أوروبا: كتاب «الإلحاد» لهنرى آرڤون وكتاب «الإله لم يمت» لإيثيان بورن بالفرنسية «ومن الخرافة إلى الإلحاد» لجوليو كارو باروچا (بالإيطالية) وكتاب «الإلحاد» لآنتونى فليو (بالإنجليزية) و«الإلحاد الصعب» لإيثيان جيلسون (بالفرنسية) و«دراما النزعة الإنسانية الملحدة» لهنرى دى لوباج (بالفرنسية) و«المؤمنون والملحدون» لتوماس مولنار (بالإنجليزية) و«الإلحاد الحديث» لدومينيك جوران (بالفرنسية) و«الأخلاق بدون إله» لكاتى نيلسون (بالإنجليزية) و«الإلحاد اليوم» لشارل ريڤال (بالفرنسية) و«التراث البديل» لچيمس ثرووير (بالإنجليزية) و«نيتشه والإلحاد المنضبط» لپول ڤالادييه (بالفرنسية) و«الإلحاد فى المسيحية» لإرنست بلوخ (بالألمانية) وكتاب «من هيجل إلى نيتشه» لكارل لوڤيت (بالألمانية) و«مصادر الإلحاد المعاصر» لمارسيل نوشر (بالفرنسية) و«مشاكل الإلحاد» لكلود تراسمونتون (بالفرنسية) و«الماركسيون والدين» لميشيل فيريه (بالفرنسية) وغيرها من المصادر الرئيسية. ولا يمكن أن نتحدث اليوم عن الإلحاد الغربى دون أن نناقش سلفًا هذه المصادر الأساسية أو على أقل تقدير دون أن نرجع إليها ثم نذكرها. ولأن رمسيس عوض لم يفعل ذلك فقد تحول كلامه إلى كلام لا إلى تحليل علمى.

ثانيًا، وبسبب غيبة التصور الدقيق لمعنى المفردات والمصطلحات المستخدمة يميل كلام رمسيس عوض إلى بناء فوضى كاملة الأركان والأوصاف، فقد أصبح القرن السابع عشر على سبيل المثال هو القرن الذى بدأ فيه العصر الحديث(٢)، مما يقرن الحداثة بالإلحاد، مع أن الفكرة المستقرة منذ بداية العصر الحديث إلى الآن أن بداية العصر الحديث تجلت فى أعقاب اكتشاف كولومبو لأمريكا عام ١٤٩٢ واختراع الطباعة وكشوف جاليليو التى أسست النزعة الإنسانية الحديثة وميزت النهضة الأوروبية الحديثة. ولم يكن القرن السابع عشر سوى نقطة تحول فى مسار الحداثة على صعيد الفنون والآداب مع نزاع المحدثين والأقدمين، أما الحداثة فى ميدان الأديان فقد بدأت مع الإصلاح الدينى الذى قاده لوثر عام ١٥١٧ أى فى القرن السادس عشر.

ثالثًا، يحشد رمسيس عوض كمًا هائلا من الأسماء الخطيرة كاسم روبرت بويل وإسحق نيوتن وتوماس هوبز ورينيه ديكارت وإسبينوزا وباسكال وليبنتيز وچون لوك وغيرها من الأسماء المهمة، ثم يعلق أنه سيتتبع الأثر ـ سواء صغر أو كبر ـ الذى تركه معظم هذا الحشد الهائل من الأسماء فى نشر الكفر والإلحاد فى الغرب عن قصد أو فى التمهيد له عن غير قصد(٣)، غير أنه ليس صحيحًا أن القرن السابع عشر الأوروبى كان قرن الحداثة وإنما أقام القرن السابع عشر الأوروبى الأسس الفلسفية والسياسية للحداثة. ولم تكن هذه الأسس الإلحاد، وإنما كانت الفكر الفردى والعقلانية والدولة الملكية والمركزية والتقنيات الإدارية، وحتى إذا كان صحيحًا أن القرن السابع عشر الأوروبى كان قرن العلم الحديث فقد قاد هذا العلم الحديث إلى تكنولوجيا تطبيقية وليس إلى الإلحاد، بل بالعكس تأسس العلم الحديث وامتاز عن غيره من العلوم القديمة بأن أسسه كانت ميتافيزيقية بالمعنى الحديث، بل أذهب إلى حد القول بأن عصر العلم بالمفهوم الحديث لم يكن ممكنًا بدون الأساس الميتافيزيقى الذى كان جوهره دينيًا.



نيتشه

باسكال

وعلى ذلك فالإلحاد يعنى فى الثقافة الأوروبية نفى الله، نفى الله وليس نفى وجود الله. أما يوتبوناتزى فقد نفى خلود النفس. والفارق عظيم بين أن ينفى المفكر خلود النفس وبين أن ينفى وجود الله. وآمن چيرولاموكردانو بالسحر والتنجيم والخزعبلات. وقال توماز وكمبانيلا إن العلم لا يتعارض مع التعاليم المقدسة، ولم ينف وجود الله بل بالعكس دلل على وجود الله من طريق أفلاطون والقديس أوجسطينو، وأخضع السياسة إلى قواعد الدين. ودعا چاكوب بوهمى إلى الاعتصام بحبل الله. وكان عالم الفلك نيقولاس كوبرنيكوس رجلا يؤمن بالله فى الاتجاه المسيحى، كما سعى كبلر إلى التوفيق بين علم كوبرنيكوس والكتاب المقدس.. وسعى بالطريقة نفسها جاليليو إلى التدليل على انسجام الفيزياء الرياضية الحديثة وآيات الكتاب المقدس.

وكان داڤينشى يؤمن بالله إيمانًا راسخًا. وأكد ماكياڤيللى على الدولة الدينية!. وإذا

كان **إيرازموس** لا يغوص فى تعقيدات الفكر واللاهوت ويؤثر الإيمان العاطفى فقد كان كاثوليكيًا يؤمن ببساطة الإيمان. وقدست الكنيسة الكاثوليكية فى ١٩٣٥ **توماس مور** الذى حرم فى المدينة الفاضلة (اليوتوبيا) القلة الضئيلة التى لا تؤمن بالله واليوم الآخر من المواطنة وحق الاشتراك فى الحياة السياسية. وكانت جملة «إننى أضع روحى بين يدى الله» آخر جملة سطرها **فرانسيس بيكون**، فقد ظلت الحقيقة الدينية القائمة على الوحى والإلهام تتجاور وحياة **بيكون** العلمية. وكتب **بيكون** ذات مرة يقول: من أمعن العقل، وشهد سلسلة الأسباب، كيف تتصل حلقاتها، فإنه لا يجد بدًا من التسليم بالله، حتى يستقيم مسار الطبيعة. كما دافع **هوبز** عما أسماه «الدين الحق»، وأكد جبروت الله. واعتقد بأن الله له سلطان مطلق، وبالتالى كيف من الممكن أن يشك المرء فى إيمان **چون لوك** بالله؟ بل الأحرى أن نشك فى ليبراليته، فقد ذهب مذهبا سلفيا متطرفا حين جرّم الإلحاد بحجة أن الإلحاد خطر على استقرار المجتمع الليبرالى الوليد. إذن كانت منطلقات **چون لوك** دينية وليست إلحادية، فقد آمن إيمانًا راسخًا بالديانة المسيحية وبالمفهوم المسيحى للإله ووجوده فضلا عن اعتقاده القوى فى قدرة العقل البشرى على وصل الديانة المسيحية بالعلم الحديث، وهو الوصل الذى أقامه أيضًا **بويل**، **وچوزيف جلانفيل**، ومن ثم ففلسفة **چون لوك** تميل إلى نوع من أنواع المسيحية العقلية أو العقلانية المسيحية، «فالله يخضع وجوده للإثبات العقلى مثلما تخضع له نظريات إقليدس فى الهندسة. وهى المحاجة نفسها التى ساقها العالم الرياضى المعروف **إسحق نيوتن** الذى وصف الكون كله بأنه آلة رائعة دقيقة النظام»(٤).

والخلاصة التى أنتهى إليها هى أن مفكرى النهضة الأوروبية منذ بداياتها إلى عصر التنوير والثورة الفرنسية لم يكونوا ملاحدة وإنما كانوا يقاومون المفهوم الكنسى للدين، ذلك المفهوم الذى كان جانبًا من جوانب الدولة الإقطاعية.

رابعًا، ليس مذهب وحدة الوجود الذى اقترن باسم **چيوردانو برونو واسبينوزا** وغيرهما فى الثقافة الأوروبية وغير الأوروبية مذهبًا إلحاديًا، لأن وحدة الوجود تعنى أن كل شىء هو الله وأن الله هو كل شىء، وفى عصر النهضة الأوروبية وأوائل العصر الحديث كتب **برونو** يقول إن الله فى كل مكان وهو الكل فى الكل، كما كان مذهب **اسبينوزا** يقوم على أن الله وحده هو الحقيقى وما العالم إلا مجموع من تجليات أو صدورات ليس لها أية حقيقة ثابتة ولا جوهر متميز.

أين إذن الكفر فى هذا الاعتقاد!

خامسًا، ليست فلسفة **رينيه ديكارت** كما يذهب **رمسيس عوض** فلسفة شك. والأمر الأكيد أن الصلة التى تربط فلسفة **رينيه ديكارت** بالإلحاد صلة سالبة، لكن **رمسيس عوض** يكتب قائلا: «تدور فلسفة **ديكارت** حول الشك فى كل شىء على الأرض وفى السماء، فشك هذا الفيلسوف فى معطيات الحواس ووجود العالم الخارجى وفى صحة الدين وفى وجود الله»(٥).

إلا أن هناك فروقًا فى اللغة النظرية لابد أن نلتفت إليها حتى لا نهوى إلى التسطيح الذى قد يقود إلى الخطأ الكبير. لم يتبلور الشك عند **ديكارت** فى معزل كامل عن البحث عن المبدأ الأول أو اليقين، بل كان الشك عند **ديكارت** لحظة عابرة فى تأمل عابر حول المبدأ الأول أو اليقين. وهذا الارتباط الوثيق بين الشك واليقين إنما هو ارتباط جوهرى فى إطار عملية تأسيس المفهوم الفلسفى للحقيقة.

وعلى هذا لا تدور فلسفة **ديكارت** حول الشك وإنما هناك فارق عظيم بين الشك المنهجى وبين الشك المعيوش. كما أن هناك فرقًا بين الشك المنهجى وبين قطع الروح عن كل معطيات الحواس. وليس الشك عند **ديكارت** فى العناصر الأولية شكًا فى وجود الله، إنما الشك فى الحقائق الثابتة لا يشمل وجود الله الخالد، أما مقولة **ديكارت** الشهيرة «أنا أفكر فأنا إذن موجود»، فلا تثبت على الإطلاق وجود الله بل الضمان الإلهى هو مرجعية الذات المنكرة والشكاكة، غير أن الشك لا يمثل وحده ماهية الأنا، والأنا ليس الكوجيتو، لأن الكوجيتو نموذج البديهة، أما الأنا فنموذج متفرد غير شامل.

والخلاصة أن الشك واليقين وجهان لعملة واحدة فلا يوجد فيلسوف شاك فقط أو يقينى فحسب، وإذا زعم أحد الفلاسفة أنه فيلسوف يقينى فهذا يعنى أنه رجل دين أو رجل دولة لا رجل فكر، وإذا زعم أحدهم أنه فيلسوف شاك فالمراد فى الزعم التعبير عن اللا فكر.

والحق - أو الحق التقريبى - أن هناك مستويات وأنواع من الشك واليقين، أما الشك واليقين فى التصور الفلسفى فهما أداتا المعرفة وحدودها ولم يشك **ديكارت** فى وجود الله وإنما شك فى إمكان قيام معرفة يقينية صحيحة عن العالم الخارجى، وعنده أن الشك بمعنى التردد بين النقيضين بلا ترجيح لأحدهما على الآخر عند الشاك، إنما هو أدنى درجات حرية الإرادة وليس أرفعها، فأرفع درجات حرية الإرادة عنده هو الانحياز إلى نقيض دون الآخر.

والشك عند **ديكارت** منهجى وليس مذهبيًا، أما نظر **رمسيس عوض** إلى فلسفته فيقوم على اعتبارها فلسفة شك أى أن الشك **الديكارتى** فى تصور **رمسيس عوض** شك مذهبى ودائم و هدف فى ذاته، ويؤدى إلى الشك وهدام، وهو المعنى النقيض لروح فلسفة **ديكارت** وجسدها، فالشك عند **ديكارت** منهجى، لأن **ديكارت** يتخذه لحظة فقط على مسار التفكير دون أن يتمسك به مذهبًا، وهو بالتالى شك مؤقت لحين يصل إلى البرهان على خلود النفس ووجود الله، وبالتالى فالشك الديكارتى يقود إلى الله واليقين، والله عنده هو الهدف الأساسى الذى يسعى إليه فى استخدامه لوسيلة الشك المؤقت والعابر، وهو بالتالى شك بنّاء.

والخطأ الذى وقع فيه **رمسيس عوض** ليس خطأ استثنائيًا بل هو التأويل الأعوج المستمر لعلاقة الشك باليقين منذ **ديكارت** نفسه، أقصد منذ التأويلات المشاكة والشائعة لمجموع أعمال **رينيه ديكارت**، فهناك دائمًا من يريدون لىّ المعانى والدلالات الجميلة. وفى ظل الانهيار الحضارى الراهن انقلب الشك المنهجى الديكارتى الأصيل إلى شك مذهبى مطلق.

ليس **ديكارت** هو الذى يشك شكًا مذهبيًا مطلقًا وإنما فلاسفة انهيار الحضارة الرأسمالية الحديثة.

سادسًا، ما الفرق بين الإلحاد المقصود وبين الإلحاد غير المقصود؟ رأينا أن مقاصد الفلاسفة فى القرن السابع عشر لم تكن مقاصد إلحادية بل بالعكس إيمانية، فإن لم تكن المقاصد إلحادية كيف يكون الفيلسوف ملحدًا دون أن يقصد؟ هذا السؤال لم يجب عنه **رمسيس عوض**، ولو فعل لاستطاع بناء دراسة حقيقية عن تاريخ الإلحاد الغربى.

أى أن هناك نوعين من الإلحاد ـ من حيث الهدف ـ هما: إلحاد مذهبى دائم وإلحاد مستتر وراء الاتجاه المسيطر على المذهب سواء أكان المذهب ماديا أو مثاليا، وتفصيل ذلك كما يلى:

النوع الأول:

هو الإلحاد المذهبى، ويتصف بالخصائص التالية:

١ ـ مذهبى:

لأن صاحبه يتخذه مذهبًا لنفسه فى التفكير والحياة.

٢ ـ دائم:

لأن صاحبه يظل معتنقًا له عن اقتناع بصحته دون التفكير فى تغييره، خاصة بعد أن أصبح مذهبًا عند صاحبه.

٣ ـ هدف فى ذاته:

إذا كان هذا الإلحاد عند صاحبه مذهبًا محددًا وكان أيضًا دائمًا لا يتغير، فهذا يعنى أن الإلحاد يصبح حينئذ هدفًا مطلوبا فى ذاته.

النوع الثانى:

هو الإلحاد غير الواعى ويتصف بالخصائص التى كان على **رمسيس عوض** أن يبينها ما دام المفكرون الذين ذكر أسماءهم لم يصرحوا بتصريحات إلحادية واضحة أو بينه، أو محكمة لا تحتمل التفسير.

وهكذا فالإلحاد المذهبى والإلحاد غير المقصود هما فقرتان فى العمود الفقارى لأى بحث فى تاريخ الإلحاد الغربى ومنطقه. من هم إذن الملاحدة المذهبيون؟ ومن هم الفلاسفة الذين لم يقصدوا الإلحاد لكن فكرهم يحوى القدر الكافى لبناء تيار إلحادى لاحق؟ هذا هو السؤال.

سابعًا:

ليس القرن السابع عشر عصر الإلحاد ولا يوجد أصلا عصر يتميز بالإلحاد أوبأى صفة تنعزل بنفسها عن الصفات أو العوامل الأخرى والمتضارية، فالإلحاد فى الثقافة الأوروبية حلله **أفلاطون** قبل مولد العصر الوسيط المسيحى والعصر الحديث والعصر الحاضر (القرن العشرون). وبالطبع هذا لا يعنى أن **أفلاطون** كان ملحدًا أو أنه كان ينزع نزعة إلحادية خفية، وإنما أورد اسم **أفلاطون** لأبين أن الإلحاد لم يولد فجأة فى القرن السابع عشر، فقد قام **أفلاطون** بتحليل مهم لمصطلح الإلحاد، وهى ليست مصادفة لأن المصطلح فى اللغات الأجنبية جميعا يشتق أصله الإبتيمولوجى من اللغة اليونانية القديمة.

ثامنًا:

لم يقف **رمسيس عوض** موقفًا نقديًا فى تاريخ الإلحاد فى الغرب، وهو الأمر الذى يجعل كتابته تميل إلى الكتابة القاموسية وليست الكتابة الموسوعية، كما أنه يميل إلى الشك المذهبى الذى لا ينحاز أبدًا لأحد أطراف القضية، وقد كان ضروريًا أن يقف الموقف النقدى لسبب أساسى هو أن الإلحاد كما رأينا يقوم على النفى لا التوكيد، وبالتالى كيف يقوم مذهب على النفى دون التوكيد؟ ثم أين التوحيد بين حركة النفى وحركة التوكيد؟

فالفيلسوف ـ عندى ـ ينفى نفى الإلحاد الغربى القديم والحديث إلى وحدة أعمق بين التوكيد الأساسى والنفى. ■

ديكارت

هوامش:

(١) مجلة القاهرة، العدد، (١٥٠)، مايو ١٩٩٥، والعدد (١٥١)، يونيو ١٩٩٥.

(٢) مجلة القاهرة، العدد (١٥١)، يونيو ١٩٩٥.

(٣) مجلة القاهرة، العدد (١٥١)، يونيو ١٩٩٥.

(٤) مجلة القاهرة، المرجع السابق، ص ١٨٠.

(٥) مجلة القاهرة، المرجع السابق، ص ١٧٩.

موج يجرى وراء موج

وإحساس بالمكان يعلو فوق كل الأمواج

قراءة فى «لا أحد ينام فى الإسكندرية»

رواية «إبراهيم عبدالمجيد»

شاكر عبدالحميد

قا يصعب أن نحيط بهذه الرواية أو ببعض مكوناتها فى دراسة واحدة، فهذه الرواية أشبه بملحمة كونية أو كلية حول عالم الإسكندرية فى الأربعينيات، هذا العالم الصغير الذى كان فى حالة تماس ساخن مع العالم الأكبر، ذلك الذى كان يموج بحروب طاحنة بين المحور والحلفاء.

عالم على الهامش يعيش فيه بشر هامشيون وجدوا أنفسهم فجأة بين شقى رحى، وفى قلب الأحداث. وفيما بين ذاكرة العالم ونسيانه، بين تاريخه وجغرافيته، بين أطره ومشاهده، بين مده وجزر موجاته، بين تياراته وحركاته الباطنية والظاهرية بأبعادها النفسية والاجتماعية والتاريخية والطبية والفنية والاقتصادية والإنسانية عامة تحركت فصول هذه الرواية وتجسدت[١].

هذه، فقط، نظرة طائرة على هذه الفصول.

المشهد والإطار:

يرصد إبراهيم **عبدالمجيد** فى هذه الرواية المهمة حياة الإسكندرية فى الأربعينيات تفاصيلها كافة، شكل بيوت الإسكندرية وشوارعها وحاناتها، ملابس النساء، أشكال الإضاءة فى الشوارع، قصات الشعر، ملابس الرجال والأطفال، البضائع التى فى المحلات، نداءات الباعة وأغانيهم، الممثلون والممثلات المشهورون والمشهورات من أبطال السينما المصرية والأجنبية وأشهر أفلامهم، وواجهات المحلات والمقاهى، وعلامات محلات التبغ بألوانها الحمراء، روائح السمن وجوز الهند والسكر فى محلات الحلوانية، محلات التحف والأنتيكات والساعات، روائح الجملكة والأستر والكحول والبويات، النداءات والمعاكسات، روائح الأرضية الأسمنتية المرشوشة بالماء، الإسكندرية القديمة والإسكندرية الحديثة، بنات الليل والمقاومة السرية ومحاولة إنهاء الاحتلال، الغلاء الفاحش والثراء الأفحش، الكبارى ووسائل المواصلات والشركات والميادين بتماثيلها المشهورة، ترعة المحمودية وراغب وكرموز وغيط العنب ودوران سيدى كريم، الحفاء والعراء والبطالة والبغاء، التدافع من أجل لقمة العيش والاحتفالات الملكية، الاحتفالات الدينية لدى المسلمين والمسيحيين وحالات التراحم والمودة والمحبة التى كانت سائدة. عامود السوارى وكوم الشقافة. حكايات الأولياء السحرية الخارقة: حكايات أبى العباس وأبى الدرداء والسيد البدوى والمرجرجس وامتزاج التراث الإسلامى والمسيحى، تناول فاكهة أبى فروة فى المساء والإصغاء لأغانى عبدالوهاب، البرتقال اليافاوى الوفير والأفلام والمسرحيات واسعة الانتشار، سرقات لوحات لبعض الفنانين وأخبار العالم العسكرية وغير العسكرية، حوادث القتل والسرقة والاغتصاب وظهور الجثث على نحو متكرر فى ترعة المحمودية. أطفال يلعبون وبوارج تضرب وتختفى وطرادات ألمانية تدمر سفن الحلفاء وطائرات ألمانية تضرب الإسكندرية وتجعل «لا أحد ينام» فيها. أقراص «رى زيكس» الطبية التى تعيد الشباب والطاقة وكأنها أقراص الميلاتونين ذائعة الصيت فى أيامنا هذه بعد ما يزيد على خمسين عاما. بنات تباع من بيت دعارة إلى بيت آخر وتنتقل فى عمليات مقايضة وتبادل على طول البلاد وعرضها وشمالها وجنوبها، احتفالات العيد الأصغر والأحكام العرفية والطوارئ، ماركات السيارات والسجائر

وملابس الأطفال الزاهية فى العيد والفرق الموسيقية العسكرية التى تعزف أغانى عبدالوهاب وأم كلثوم فى الميادين، رائحة يود البحر ورائحة زفارة السمك وملابس باعة السمك المميزة وأنواع الشعل المختلفة متنوعة الأحجام والأسعار.

مقارنات بين الاحتفالات بالأعياد فى القرية والاحتفالات بها فى المدينة وجنود من كافة أنحاء الإمبراطورية التى كانت لا تغرب عنها الشمس يجيئون إلى الإسكندرية ويغيبون عنها ولا أحد ينام فيها.

الشوارع وهى موحلة وهى مترية وهى جافة وأخبار عن قرب قدوم هتلر إلى الإسكندرية.

مجد الدين يغادر قريته بسبب أحداث ثأر عتيقة تتجدد ويذهب إلى الإسكندرية واقعا تحت أسر حلمه الساحر بها تحت تأثير حكايات أخيه البهى، **مجد الدين** يقابل **دميان** فى السجن مرة سريعة ثم يقابله لحظة مقتل أخيه **البهى**، فى معركة لا معنى لها بين أبناء الشمال وأبناء الجنوب، كان لابد أن يموت **البهى** حتى يظهر **دميان**، **دميان** يحل محل **البهى**، **دميان** يصبح **لمجد الدين** الأخ الذى لم تلده أمه.

هتلر يغزو تشيكوسلوفاكيا والنمسا ويدخل هذه الليلة بولندا و**مجد الدين** يبدأ رحلته الخاصة إلى الإسكندرية، رحلة لاستكشاف المكان واكتشاف الذات والآخر الحميم. الاتحاد السوفيتى يوقع معاهدة عدم اعتداء مع هتلر يتم نقضها بعد ذلك وإيطاليا موجودة فى ليبيا وأوروبا مرعوبة ولا أحد ينام فى الإسكندرية.

مشكلات الثأر فى قرية **مجد الدين** بدأت مع الحرب العالمية الأولى وكمنت مدة طويلة ثم انبعثت من رقادها مع مطلع الحرب العالمية الثانية، و**مجد الدين** يغادر قريته ويتم قتل أخيه البهى ويتقابل **مجد الدين** مع **دميان**، وتنشأ بينهما صداقة جميلة وعميقة لا ينجح شىء فى التسرب إليها إلا الموت، موت **دميان** فى نهاية الرواية.

ورآسو تكاد تختفى من الوجود والأحذية تختفى من أقدام المصريين، وتظهر



إبراهيم عبد المجيد

مشروعات لمكافحة الحفاء، **البهى** المنذور للألم الموجود المجهول الغائب الحاضر الجميل فاتن النساء المحرك «للأحداث الذى لا يتحرك كإله أرسطو، **البهى** الذى لم يكن محسوباً دائماً، عاد من الحرب العالمية الأولى التى شارك فيها - بلا بهاء ولا نور، انطفأ خرجت منه طاقة النور، **البهى** لم يكن محسوبا دائما وهذا كان سر ألمه الكبير».

البهى، باع أرضه واختفى ثم عاد ثم اختفى ثم عاد وهكذا حتى مات. **البهى** كان بمثابة النداهة التى نادت **مجد الدين** وجذبته إلى الإسكندرية ولم يستطع **مجد الدين** أن يقاوم سحر النداء الغامض، **البهى** يظهر بين وقت وآخر مهما طال الزمن الفاصل بين ظهور وظهور، **البهى** يظهر أحياناً راكباً فرساً أشهب يمرح على حافة الترعة وعلى أطراف الحقول **البهى** يقيم محكمة وهمية ابتدعها للثأر للنساء من أزواجهن وظالميهن **البهى** صمم على خراب ديار القرية كلها. ونجح فى ذلك إلى حد كبير، **البهى** يموت بشكل عبثى فى معركة لا ضرورة لها بين أهل الشمال

«البحاروة»، وأهل الجنوب «الصعايدة»، **البهى** يموت وتولد العلاقة الجديدة الخصبة القوية بين **مجد الدين ودميان**.

مجد الدين ودميان يبحثان عن العمل وخلال بحثيهما عن العمل يكتشفان المكان وخلال اكتشافهما للمكان يكتشفان ذاتيهما ويكتشفان هذه المحبة التى تتعمق شيئا فشيئا بينهما.

يمر **مجد الدين ودميان** خلال رحلة بحثهما عن العمل بأحياء الفقراء وأحياء الأغنياء فى الإسكندرية. يشمان رائحة التمباك ويشاهدان المطاعم والبازارات وأماكن الصيارفة والمقاهى والبورصة ويشمان «رائحة اليود والعشب التى تتسرب منعشة فى الفضاء، ويتنسمان الهواء الذى له طعم الماء العذب السلسبيل.

الشباب يحتال على الحياة والعمل فى الإسكندرية، فيلجأ بعضهم إلى حمل المارة من أحد جانبى الشارع إلى الجانب الآخر خلال الأيام غزيرة الأمطار ويلجأ الأطفال إلى جمع أعقاب (مخلفات) السجائر وبيعها مرة أخرى وتكثر أحداث القتل والانتحار الشبيهة فى جوهرها وشكلها بكثير من أحداث القتل والانتحار والجرائم الأخرى التى تحدث الآن خلال التسعينيات، البطالة التى تظهر وتتزايد ويتزايد معها الانحلال الأخلاقى، والضياع الخاص للفقراء والمعدمين والمهمشين الضائعين.

معارك جوية وبحرية وبرية طاحنة وفرق موسيقية وغنائية وأفلام جديدة وحوادث إعدام ومواليد جدد ووفيات وأفراح.

طبيعة جامحة بقوة رعدها وقسوة أمطارها وحلكة ظلامها وحياة تمتلئ بالألم والمعاناة والخوف والترقب وفقدان اليقين. وفتى أضعف يظهر دوما أمام أبواب الشركات ويختفى، يبحث عن عمل ولا يجده، ويتابع **مجد الدين** فى سيره إلى المقهى ويقول دميان **لمجد الدين** عنه «هذا قرينك يا **مجد الدين** خرج لك من تحت الأرض ويتأمل **مجد الدين** الفتى المعتوه ويرى فيه واحداً من أبناء الله الصغار الضائعين المباركين أيضاً».

الكونت زيزينيا يقاضى بلدية الإسكندرية لأنها استولت على أملاكه بالرمل (هناك قضايا كثيرة تشبه ذلك فى أيامنا هذه أيضا)، أفلام جديدة، وهزائم وانتصارات، أمراض تكثر وتشيع وزلازل تحدث ورقصات جديدة تظهر ومازال **مجد الدين ودميان** يبحثان عن عمل، وتجىء أعياد وتتداخل المستويات التسجيلية فى الرواية مع المستويات الروائية الإبداعية بل وهناك إبداع أيضا فى التكوين الخاص بالمستويات التسجيلية حيث مزج خلالها **إبراهيم عبدالمجيد** بشكل مرهف بين الكونى والفردى والعالمى والمحلى، الجرم الصغير والعالم الأكبر(٢)، ويموت الفتى الأضعف وتلفظ ترعة المحمودية جثته بعد أن قتله أبوه فى لوثة عقلية مفاجئة وكان قد قتل أمه من قبل فى لوثة مماثلة ويتكاثر باعة الترمس وباعة نشارة الخشب وتجىء أفلام جديدة **لكلارك جيبل وجوان كراوفورد** وتجىء أعياد الميلاد وشم النسيم بعدها.

وتكثر الغارات على الإسكندرية وتختفى مظاهر الحياة خلال الغارات لكنها تعود بعدها أشد قوة، طائرات ألمانية وإيطالية تهاجم الإسكندرية وقوات إيطاليّة تهاجم العلمين وشبان وشابات تتزايد أحلامهم وأحلامهن بأوروبا (وباريس خاصة) بالعلم والحضارة والمتعة والفن والحرية، وتظهر طوابير من الناس غريبة الملامح (محور وحلفاء) وتنشأ أدعية مشتركة بين المسلمين والمسيحيين خلال الغارات، وتتحرك عين الكاتب واصفة لنا أشجار الكافور والسنديان والنخيل الهندى السامق والأكاسيا العارية، ويحضر بحر الإسكندرية بأسماكه وروائحه وسفنه وتاريخه، هذا البحر الذى تأتى أمواجه وتذهب ثم تأتى وتذهب بلا نهاية فى استمرارية خالدة رمز لإسكندرية خالدة تهب روائحها من كل صفحات الرواية وتتشكل مشاهدها وأماكنها ويحيا بشرها وينجح **مجد الدين ودميان** فى الحصول على عمل فى السكة الحديد التى يتم مدها لنقل جنود وعتاد قوات الحلفاء، وتعمهما حالة من الرضا النسبى.

وتظل القطارات تذهب وتجىء من أماكن القتال فى الصحراء الغربية وحتى

موج يجرى وراء موج

الإسكندرية وبالعكس، موت وحياة، انتصارات وهزائم وجنسيات مختلفة تتفاعل وتحتك بأفكارها وتصوراتها المختلفة عن بعضها بعضًا هنود وسودانيون ونوبيون ومصريون وأفارقة واستراليون، ويجىء تاريخ حفر ترعة المحمودية بموتاها وحكاياتها التى لا تنسى التى يقول عنها الكاتب «هل تحتاج أمة من الأمم إلى أكثر من مائتى ألف قتيل ليكون عندها تاريخ من الأساطير والأشباح والجنون والعفاريت».

وتستمر حركة النقل ويستمر استعراض وسرد تاريخ المؤسسات والأفراد والحكومات والشعوب، وتستمر المحمودية مستودعاً للأسرار وهناك عشق خاص لدى الكاتب للإسكندرية عامة ولترعة المحمودية خاصة، عشق يمتزج بالدم (والتعبير مأخوذ من روايته المعروفة ليلة العشق والدم) التى دارت رحاها بجوار المحمودية، إحساس بالمكان، وإحساس بالزمان، وقصائد وغناء، وتراث وإحساس بالفراغ، وتوقع للموت تحت تأثير الغارات التى تكشف عن الطبائع الحقيقية للناس، ولا أحد ينام فى الإسكندرية، بيوت خشبية صفراء، وبيوت منخفضة من دور واحد، وبوابات وطرق وعشش وبيوت صفيح فى عمال حركة وعمال دريسة، وصحراء قاحلة، وشوق للأهل والأحباب، وقصة حب جديد كانت قد نشأت بين **رشدى** (المسلم) **وكاميليا** (المسيحية).

ليقدم لنا مجموعة من المشاهد الجميلة بعد خروج **مجد الدين** من منزل **رشدى** وأبيه **شاهين**، مشاهد عن البشر الهامشيين الضائعين فى الليل، ومشاهد عن الليل ذاته بأضوائه وأصواته، والطريق الممتدة التى يظللها والخوف الممتد المصاحب لمشى **مجد الدين** فيه، وتساؤلات وتأملات حول شوارع البان والنرجس والفل والريحان والرند والكروم والقرنفل.

تأملات عن شوارع بأسماء وملصقات أو وقائع رثة كلها، كما يتأمل **مجد الدين** فى شوارع رثة، سقيمة متخمة بناس متعبين مشردين، لايدرك أحد منهم أنهم ينتمون إلى المدينة الكبيرة التى يتحرك فيها كل شىء، إلا هذا المكان، إنهم لا ينتمون إلى الإسكندرية أبدا، هؤلاء الذين يعيشون فى هذا المكان، والإسكندرية البيضاء المرحة المستفزة لاهية عنهم لا تفطن إليهم، إنهم نفايات ألقتها المدن والقرى البعيدة .

حتى كان هناك من يتوقف قليلا من أجل النفايات، ومن يصدق أنه من بين هذه النفايات يخرج أحباء وشعراء ومجانين وأولياء لله صالحون! فقط القتلة والمجرمون الجديرون بالبقاء فى هذا الجزء العفن.

ولاتعرف ما إذا كانت هذه فلسفة «**مجد الدين**» حول المكان بملاهيه ونفاياته أم هذه فلسفة **إبراهيم عبدالمجيد** حوله، هنا تداخل بين مستويات وعى «**مجد الدين**» ومستوى وعى «إبراهيم عبدالمجيد» بحيث بدت لنا هذه اللغة الاحتقارية التى تتحدث عن بشر ضائعين متعبين مشردين تصفهم بأنهم نفايات، لغة غريبة عن روح **مجد الدين** السمحة المتسامحة المتفهمة القريبة من روح الأولياء والمتصوفة والعارفين بالله، هى لغة مثقفة إلى حد ما، ومن ثم بدت غريبة إلى حد ما فى هذا السياق أيضا وتفشل قصة حب **رشدى وكاميليا**، **كاميليا** تتحول إلى راهبة فى أحد الأديرة بجنوب مصر، تشفى المرضى وتقوم بالمعجزات، ويتحول **رشدى** إلى شاعر، هل كان لابد أن يحدث ذلك؟

•

وبعد ذلك يذهب **رشدى** من الإسكندرية إلى الصعيد (أسيوط) مشيا على الأقدام، يستخرج جثث الموتى من النيل، ويعمل فى الحقول، ويتعرف على أحوال الفلاحين المهانين المستذلين، ولايبيت فى القرية الواحدة أكثر من ليلتين، ويتفجر نبع الشعر، ويقابل **كاميليا** وتباركه..

قبل ذلك كان **رشدى** يختفى ويعود ثم يختفى، مثله فى ذلك مثل **البهىّ**، وتحضر قبل ذلك أيضا احتفالات المارجرجس والمرسى أبو العباس، والفنانون الوشامون والباعة الجائلون فى موالد المارجرجس والمرسى أبو العباس والعدوى وأبى الدرداء وسيدى بشر، ورائحة البصل فى الموالد وروائح أخرى، وتتزايد حمى وطوفان الحرب، ويظهر فيلم **لعلى الكسار**، ويطعن شاب حلاقا لم يرد أن يحلق لصديقه مجانا، ويمتزج العادى بالكونى، وتتزايد قضايا التسول والبغاء، والقوادين والقمار والمراهنات والانتحار، والاكتشافات الأثرية والعروض المسرحية، والأفلام الأجنبية الجديدة، ويظهر فيلم **ذهب مع الريح**، ويبدأ سطوع نجم **روميل** ثعلب الصحراء، ويتزايدُ عدد المواليد من المصريين والأجانب، ويتزايد عدد الوفيات بسبب الأمراض والسُكر والجنون والانتحار والغارات.

ويتم نقل **مجد الدين ودميان** إلى العلمين، ويصور **إبراهيم عبدالمجيد** جماليات الساحل الشمالى الممتد من الإسكندرية حتى «السلوم»، ساحل «مريوط» حتى ليبيا، وهو - كما قال - الساحل المنسى فى مصر (لم يعد كذلك يا ابراهيم)، يصور جماليات البحر والصحراء: «الصحراء لها من كل ناحية أفق، ولكل أفق سراب».

وتحضر مرسى مطروح وسيوة، وتصوير جميل لبيئة كنج مريوط، تاريخ المكان، وتاريخ البشر الذين عاشوا فى المكان أو مروا به تاريخ القبائل العربية، وقبلها تاريخ الأسر المصرية الفرعونية القديمة، والاضطهاد الرومانى للمسيحيين الأوائل، قصر «برامْلى» وفاكهة كأنها الجنة، العامرية، الجنود البريطانيون وجنود إيطاليا وألمانيا وجنود المستعمرات. **حمزة** الذى اختطفه جندى أفريقى ثم عاد بعد ذلك، قصه ضياعه فى الأسر والشتات، هالات أسطورية امتزاجات. بين الأرض والسماء، ماضٍ مستمر ولا احد يموت، «مات **دقلديانوس** وعاش **سانت ميناس**».

كتابة تبدأ عادة بالشجن والغناء، وفرقة أسكتلندية مسئولة عن الغناء والعزف (فرقة القرب) تذهب إلى الحروب، ولا يعود منها فرد واحد، فرقة تظهر خفية فى رواية **إبراهيم** القصيرة السابقة «قناديل البحر»، وتعاود الظهور مرات ومرات فى «لا أحد ينام فى الإسكندرية».

حكايات وحكايات وسكة حديد طويلة ممتدة، وإحساس خاص بالخواء فى الصحراء، إعلانات عن العطور والأثاث والثياب والأحذية والسيارات والخمور والسجائر، والكبريت، والأدوية، والمسارح، والسينما، والأجهزة الكهربائية، والأحذية، ووصف لملابس البدويات، ورائحة الوبر والغنم تحرك حاسة الشم فى أنف **دميان**، وتولد قصة حب جديدة بينه وبين بدوية (ربما كانت مسلمة)، وتتحول الإسكندرية إلى محرقة لأهلها، وتموت عائلات كثيرة ولا يبقى منها غير طفل واحد، أو امرأة واحدة، وتظهر مشكلات النساء والفتيات الوحيدات والأطفال المشردين، ويختلط لحم باعة اللحوم والمشترين بلحم الحيوانات الذبيحة فى مجازر هائلة تحدث خلال الليل وخلال النهار، ويحلم **مجد الدين** فى نومه بزوجته وهى تضع طفلا ذكرا، وتصبح معظم بيوت الإسكندرية مغلقة، أو مهدمة، أو مهجورة، وتصبح الصحراء القريبة من الحرب كأنها معرض كبير لمعظم الجنسيات واللهجات والعادات والأفكار، وتظهر بين أفراد من هذه الجنسيات حوارات كثيرة مثل تلك الحوارات فى العلمين بين **دميان** وبين **مجد الدين** والهنود والجندى السودانى «**الصافى النعيم**».

تتزايد الغارات على الإسكندرية، ويصدر مرسوم بإلغاء البغاء (عدا عواصم المحافظات أو المديريات)، ويوجه **النحاس** باشا حكمة عبر الإذاعة إلى أهالى الإسكندرية يطالبهم فيها بالصبر والصمود.

ويتجول **دميان** فى الإسكندرية، ويتحرك من غيط العنب إلى كرموز إلى شارع الخديوى إلى محطة الإسكندرية أحيانا، وأحيانا يدخل شارع محرم بك، وأحيانا يتجه إلى محطة الرمل قاطعا شارع **النبى دانيال**، ومن هناك يمشى على الشاطئ حتى قصر التين، ويعود، «ولا هواء الإسكندرية مثير، ولاضوء النهار ولازرقة البحر والسماء البعيدة .. الفراغ حوله أكثر من أى وقت».

يتحرك **دميان** ويشاهد السكارى، ويشاهد الجنود الأجانب ومقاهى المنشية الغاصة بالتجار والسماسرة والغرباء، ولايرى كثيراً مما هو موجود، لكنه يشعر بوجوده، ويشعر بأن قوة خفية تدفعه للتجوال فى الإسكندرية عقب كل غارة، قوة كأنها مدفوعة برغبة فى الإمساك بالمكان والحفاظ عليه، وشم روائحه وتخزين مشاهده وملامسه وطعومه فى الذاكرة والوجدان، رغبة يحدوها الخوف ويحركها الحب، كان يرى البيوت المهدمة فى الشوارع ولا يرى البيوت السليمة، يرى الحفر مكان القذائف ولا يرى الأرض المستوية، ويشم رائحة دخان اللحم المحترق والأخشاب، ولا يشم رائحة اليود القادمة من البحر، ويفكر أنه ليست هذه هى المدينة التى عرفها.

إنه مأخوذ بمشاهدة الموت والغياب أكثر من اهتمامه بإدراك ومشاهدة ملامح الحياة والحضور، مشدوده بالنسيان أكثر من اهتمامه بالإدراك، إنه يحاول أن يمسك بكل هذه التكوينات الغائبة الهاربة المنسية التى توشك أن تموت، إنه كما لو كان يرى موته فى موت هذه الأشياء، والتفاصيل والأماكن والبيوت، ويحاول أن يوقف موته ويبتعث حياته من خلال رؤيته لما كان قائما هنا ولم يعد موجودا.

يتحول المدنية بالنسبة له إلى شىء يشبه الشريط السينمائى الذى يعرضه أمام ذاكرته وإدراكه دوما، تدريجيا يتحول **دميان** إلى كائن أثيرى، وتبدو كما لوكانت قد تلبسته روح قديس، و**روميل** يدخل إلى مرسى مطروح، وتتقهقر قوات الحلفاء، وتحدث معارك بالسلاح الأبيض فى الضبعة، وتروى أساطير عن **روميل**، وعن انتصاراته، وتبدأ السفارات الأجنبية فى حرق أوراقها، ويزداد سخط الناس على الإنجليز، ويطالب الإنجليز بضرورة إخراج **أم كلثوم وعبدالوهاب** كرها أو طواعية من القاهرة، حتى لا تستغل الدعاية الألمانية أغانيهما، وهجمت الناس على البنوك لسحب أموالها، ودب الخوف فى

نفوسهم ولزموا بيوتهم أياماً لا يخرجون إلا للضرورة.

وتتزايد الغارات والغارات المضادة والانتصارات والهزائم لهذا الطرف أو ذاك، وتشيع الحكايات عن وصول حيوانات شاردة من الصحراء تحت وطأة الحرب، أسود ونمور وذئاب وثعالب وقرود، وبالفعل وجد الناس أكثر من قرد قد تسلق الأشجار فطاردوها بالحجارة حتى قتلوها، كما تحولت الكلاب بالليل إلى ثعالب وذئاب، وتتزايد طوابير الفقراء والهاربين الضائعين، والأزياء المختلطة ، والأصوات العالية، والبكاء الكثير، والمتاع المتناثر الكثير والقليل، والقطارات تمرق سريعة ويتزايد الزحام، والجميع ينظر للجميع، واللحظات لا معنى لها، ولا أحد ينام في الإسكندرية، ويتهدم بيت ويشم مجد الدين رائحته الوادعة الأليفة التي تبعث على الراحة والنوم رغم بعد المسافة التي تفصله عن هذا البيت بينما هو هناك في صحراء العلمين.

ويعود حمزة من متاهته ليحكي باللغة العامية حكايته الغريبة، وتحوله من رهينة لدى الإنجليز إلى أسير لدى الإيطاليين ثم الإنجليز ثم الألمان، ثم يعود ويرى روميل ويقابله، ويحلم بالرسول (صلعم) ويتجاوز الألغام تحت إرشادات هاتف رسولي، ويحلم دميان بالمارجرجس ويزداد الصمت في الصحراء، ثم ينفجر الوجود في بركان حربي مدمر فيهرب مجد الدين ودميان وكأنهما يطيران على أجنحة جبريل من العلمين إلى الحمام (على بعد أربعين كيلو متراً من العلمين) في طريقهما إلى الإسكندرية، وخلال هذا الهروب الطائر يموت دميان ويصعد إلى السماء على هيئة فارس يطعن التنين (كأنه المارجرجس) يصعد كما يراه مجد الدين على فرس ذهبية، وبيد ذهبية يمسك برمح ذهبي يقتل به التنين النارى، ويشعر مجد الدين بعد موته بأنه يتيم.

ويعود مجد الدين بعد ذلك إلى قريته، ويشم رائحتها، وتتكسر ساقاه خلال قفزه من القطارا العائد من جبهة القتال والذي لم يتوقف على محطة قريته، وتنتهي الحرب بانتصار الحلفاء كما هو معروف، وتتزايد

موج يجرى وراء موج

حمى الفرح والسهر والاحتفالات خلال ليالي الانتصارات هذه، وتسهر المدينة حتى الصباح، في مزاج آخر، وبروح أخرى، وحياة أخرى، تجعل لا أحد ينام في الإسكندرية.

ويشفى مجد الدين من إصاباته، ويستسلم لغواية الإسكندرية، ونداءاتها الخفية، ويعود إليها، وتهطل أمطار كثيرة، ويتغير شكل المدينة، وتضاء المصابيح بالنهار، وتظل الإسكندرية ساهرة ليلا ونهاراً، ولا أحد ينام فيها، فدائما هناك عشاق لها، واحد منهم كتب هذه الرواية العظيمة.

الموجة شكلا.. الموجة مضمونا:

الشكل الغالب على هذه الرواية هو **شكل الموجة** (اقتراح نقدمه كمصطلح نقدي جديد، ولانعرف إذا ما كان قد سبق استخدامه في دراسات سابقة أم لا).

فالفصول في هذه الرواية أحيانا ما تبدأ عنيفة (على هيئة مد) ثم تضعف تدريجيا (جزر) ثم تقوى بعد ذلك، وقد يحدث العكس، (تبدأ ضعيفة ثم تقوى، وما بين الضعف وبين القوة هنا موجات صغيرة متتابعة).

والأمر شبيه بما يحدث أحيانا في الموسيقى، الموج يحدث على سطح البحر، ويحرك أعماقه، كذلك الأحداث التي تحدث على سطح هذه الرواية تحرك أحداثها وتحرك شخوصها في بحر الحياة متلاطم الأمواج.

الموج ماء يتحرك حركة دائمة، والأمواج لها خصائص التغير والخداع والإثارة والقلق والاتساع والإيهام بالسكون والحركة والاقتراب والابتعاد والظهور والاختفاء. كذلك عوالم هذه الرواية وحركات أحداثها وشخوصها كما استعرضنا عديدا من تفاصيلها في القسم السابق من هذه الدراسة لكل ما يعتمل بداخلها من حركة وسكون، من حياة وموت ومن تغير وثبات ومن اتساع وقلق، ومن إيهام وصدمات ومن أحلام ويقظات، ومن ظهور واختفاء، من تكرار وعود أبدي، من روائح وأصوات، من مشاهد وذكريات، ويوجد شكل الموجة التي تظهر وتختفي في الشكل الخارجي بتفاصيل أحداث كثيرة خلال هذه الرواية أيضا.

من هذه الأحداث على سبيل المثال لا الحصر ما يتعلق بالبهي الذي يظهر ويختفي ثم يعاود الظهور ويعاود الاختفاء.

وأيضا تلك المرأة التي تظهر لمجد الدين في الرواية ومعها أطفالها حتى إذا ما نظر إليها وحدها تختفي ثم تعاود الظهور فإذا أنعم النظر إليها وحدها تختفي، وهكذا المطر أيضاً في الإسكندرية يظهر ويختفي، وهناك أفراد يغيبون ثم يظهرون على هيئة جثث قد تختفي بعد ظهورها.

والبطالة تظهر وتختفي والبغاء يظهر ويختفي، والاختفاء والظهور ليس قاصراً على الأربعينيات، بل يمتد منذ الحرب العالمية الأولى وعبر الثانية وحتى الآن خلال التسعينيات، كما أشرنا في تلك الأحداث المتكررة، وهناك ما يشي بوجود هذه الاستمرارية لعديد من الأحداث بشكل يمتد إلى مئات بل وآلاف السنين.

محتلون يظهرون ويختفون ليظهر غيرهم، وبحر تأتي أمواجه وتذهب، وقطارات تذهب وتجيء لتذهب، وأحلام تتكرر أثناء النوم (حلم دميان بالمارجرجس مثلا) ثم تتحول إلى أحداث واقعية خلال اليقظة (دميان يصعد إلى السماء في هيئته الذهبية) ويتألق الأسطى غيريال في كتابة ملاحظات في نوتته (ظهور) ثم لا يجد شيئا يفعله فيمسحها (غياب) ثم يعيد كتابتها في اليوم التالي (ظهور). ويسلم حمزة على زملائه خلال ذهابه بعيدا عنهم (غياب) وخلال مجيئه إليهم (حضور) حتى لو كان ما يفصل بين الذهاب والحضور دقائق قليلة، وتحكي أم حميدو الحكايات نفسها لزهرة

زوجة مجد الدين، وهناك آثار وكنوز (غائبة) تكتشف على نحو متكرر ومستمر (حضور) وهناك تكرارية الليل والنهار والحرب والسلام والسهر والنوم وحركات قطارات والترام ورشدى الذى يختفى ويعود يختفى».

«هناك الرجل الذى يغفو وينهض فزعا ثم يغفو مرة أخرى فى القطار الذى حمل مجد الدين ودميان من الإسكندرية إلى العلمين (رضوان الإكسبريس)».

وهناك بريكة البدوية التى يقول دميان عنها لمجد الدين: «هذه البنت لغز يا شيخ مجد، كما تأتى تروح. ربنا هو الذى أرسلها لى كى تشغلنى».

وهناك موت البهى وظهور دميان وموت دميان وميلاد ابن جديد لمجد الدين، وتوالى الفصول والأحوال وتتابع الليل والنهار والموج يذهب ويجىء ليذهب ويجىء موج غيره ودراما كونية ووجودية مستمرة لا تنتهى.

روح المكان:

نكات وطرائف، أشعار وشتائم، فصول بالفصحى وفصول بالعامية، نصوص من القرآن والإنجيل، ونصوص من النفرى ولوركا وطاغور وكفافيس وإيلوار وبودلير وشعراء عرب محدثين وقدامى، تناص وترصيع (أو تناص ضمنى وتناص بارز)، أحلام وكوابيس، مقاطع تسجيلية ومقاطع روائية، مقاطع تسجيلية أشبه بالمقاطع الروائية حيث البناء وإعادة البناء، ومقاطع روائية أشبه بالمقاطع التسجيلية و(تبدو المقاطع التسجيلية أحيانا وكأنها سحبت الطاقة الإبداعية الخاصة ببعض الفصول واستأثرت بها وحرمت منها المقاطع السردية الروائية التى تمثل إسهام الكاتب الخاص والفريد. انظر على سبيل المثال لا الحصر الفصل الخاص بالرحلة الليلية التى قام بها رشدى وكاميليا خلال التوهج الأخير لقصة حبهما.

فى الرواية استخدام واضح لتكنيك المونتاج والقطع وإعادة وصل الأحداث المستخدم فى السينما، وفيها أيضا لغة الإعلانات والملصقات والدعاية البصرية. فى الرواية مقاطع أسطورية وأحداث تستلهم روح الواقعية السحرية (علاقة دميان بالمارجرجس مثلا، والتفاصيل الخاصة بحياة البهى مثلا، والمشاهد الأخيرة الخاصة بهروب مجد الدين ودميان ثم موت دميان فى النهاية، وكذلك تلك العين الراصدة للتكرار الأبدى وفيها أيضا هذه الروح التسجيلية التوثيقية التى هى ليست روحا وثائقية حرفية مكتبية أرشيفية بقدر ما هى روح إبداعية تركيبية تكوينية تشييدية ساهمت فى جعل كثير من المشاهد التسجيلية أشبه بالمشاهد البصرية الحية شديدة الإقناع والتسويق، فى الرواية تاريخ حقيقى وتاريخ متخيل مبتكر، تاريخ موجود فى الكتب والوثائق والصحف والدوريات، وتاريخ إبداعى عايشه الكاتب وكتبه ومن خلاله عاشت لنا الشخصيات.

فى الرواية إحساس خاص بالزمن فى مفهومه الخاص المتغير وفى مفهومه العام الثابت. وفى الرواية إحساس خاص بالمكان، إحساس خاص حد العشق الصوفى الغنائى فى الإسكندرية، وهنا عاشق جديد ينضاف إلى سلسلة العشاق الآخرين السابقين لهذه الفاتنة (الإسكندرية)، نذكرمنهم إضافة إلى إبراهيم عبدالمجيد، صاحب الأعمال السابقة المتميزة عن الإسكندرية أيضا مثل «بيت الياسمين» على سبيل المثال لا الحصر. كفافيس، داريل، فورستر، إدوار الخراط، وغيرهم فى «لا أحد ينام فى الإسكندرية، هذا الإحساس الذى أطلق عليه لورنس داريل من قبل اسم «روح المكان»، وباعتبار هذه الروح المحدد الأساس المهم فى أى ثقافة، إنها الروح التى تظهر فى زهور وعطور وخمور وملابس وفنون ورقصات أمة من الأمم أو شعب من الشعوب أو جماعة من الجماعات، هذا الوعى بالروح الخاص بالمكان هو ما يتولد عنه ما يسمى الإحساس بالمكان، وهذا الإحساس بالمكان هو الذى يميز كما يشير «داريل» بين الأعمال الإبداعية ذات القيمة الكبيرة والأعمال الإبداعية ذات الأهمية القليلة (٣).

تمتزج فى «لا أحد ينام فى الإسكندرية» أخبار السياسة بأخبار الفن، بأخبار المال، بأخبار الجرائم، بأخبار العلم، بالطقوس الدينية، صعود الأمم وانهيارها، أخبار الصحة والمرض، الحياة والموت، الأغانى الشعبية والمسرحيات والأفلام الشائعة وقصائد الشعر، التاريخ القديم والتاريخ الحديث، المنتجات التجارية والأدوية والخمور، المقاهى والروائح والأطعمة والحانات والبيوت، عالم كبير ينطوى فى عالم صغير وعالم صغير يضيع فى عالم كبير.

كان الكاتب الألمانى ألفريد ووبلين صاحب الروايات التسجيلية المعروفة فى النصف الأول من هذا القرن (على سبيل المثال لا الحصر: ميدان الإسكندر برلين ١٩٢٩) يؤكد أهمية الوثائق والحقائق فى الإبداع ويقول إنه من خلالها نتحدث مع الطبيعة التى هى كاتب الملاحم الأعظم كما قال، ومن خلالها يتحدث الكاتب الصغير فى مواجهة أخيه الأكبر (الطبيعة) ويقول أيضا: «وقد حدث حين كنت أخط هذا العمل التاريخى أو ذاك أنى كنت لا أكاد أستطيع أن أكبح جماح نفسى من نسخ تقارير بكاملها، نعم: وأحياناً تهاويت إعجابا وسط الوثائق قائلا لنفسى: لا أستطيع أن أعمل أحسن.. هذا كله عظيم ورائع وطريقته كلها ملحمية إلى حد أننى أرانى لا مكان لى»(٤).

ليست «لا أحد ينام فى الإسكندرية» حرفية تجميعية فقط كما هو شأن بعض الروايات التسجيلية، بل هى كما قلنا رواية فيها هذا البناء والتركيب الجديد حتى بالنسبة للمقاطع السردية التسجيلية فيها، كما أن فيها أيضا هذا السرد الروائى الإبداعى الجديد غير التسجيلى بمستوياته المختلفة، ليست الحقائق والوثائق والبيانات هى المهمة فى «لا أحد ينام فى الإسكندرية» بل الإنسان الذى يقف وراءها سواء كان هذا الإنسان زعيما سياسياً أو قائدا عسكريا أو مصلحا اجتماعيا أو شاعرا أو ممثلا أو عالما بسيطا «مجد الدين ودميان مثلا» أو بائعا متجولا أو راقصة «لولا» مثلا أو طفلا صغيرا أو مجموعة من القوادين أو فتيات الليل أو المجرمين أو المعتوهين أو الضائعين فى زحام الحياة.

ترصد هذه الرواية ملحمة الحياة الكبرى فى العالم إبان الحرب العالمية الثانية بشكل

موج يجرى وراء موج

عام، ومن هذا المشهد الملحمى تقتطع جزءا خاصا من العالم ألا وهو الإسكندرية (وكذلك العلمين) وتركز عليه، وخلال ذلك يلقى كاتبها بإحالات زمنية (تمتد آلاف السنين وترتبط بتاريخ الإسكندرية خاصة) ومكانية (أماكن عديدة فى مصر وفى ألمانيا وإنجلترا وروسيا وغيرها) عديدة ومتنوعة يمكننا الاستفادة هنا مما قاله **زيولكوفسكى** عن رواية «ميدان الإسكندر ببرلين» **لألفريد دوبلن** «فنقول بأن الانطباع القوى الذى نتلقاه من لا أحد ينام فى الإسكندرية «هو عدم الاستمرار، فإن تنقلات التركيز السريعة من جزء إلى جزء، ومن فقرة إلى فقرة، تمثل محاولة للسيطرة على المجال الأفقى الكامل للمدينة من كل جوانبها، وتقديم فوضى المدينة فى آن معا، هناك هذه المحاولة لفهم روح المكان، روح الإسكندرية، وهناك هذه الإحاطة الإدراكية بشوارعها وميادينها وأسواقها وسكانها وملابس سكانها ومحلاتها، وبضائع محلاتها، واجهات المحلات والمقاهى وإعلانات الصحف والأطعمة والروائح والأعياد والطقوس وغير ذلك مما ذكرناه فى بداية هذه الدراسة وخلالها.

تبدو هذه الإحاطة الإدراكية من الكاتب بالإسكندرية زمانا ومكانا محاولة منه لفهم روحها ونجاحا فى هذا الفهم يقينا كما ظهر فى إحالاته الدائمة للاستمرارية الخاصة بروح هذا المكان وروح هذه المعانى حتى لو كان قد تم التعبير والإيحاء عن هذه الاستمرارية من خلال انطباعات غير مستمرة، فالسيطرة على المجال الأفقى للمدينة (الحالى الظاهر خلال الأربعينيات) يتم تدعيمها من خلال عنصر عمودى يمتد فى أعماق زمن هذه المدينة وحيث اللحظة الراهنة تشتمل فى جوهرها بالضرورة على عناصر من الماضى وعناصر من المستقبل، هناك تتابع وتزامن فى الرؤية الخاصة لهذه المدينة، وهناك امتزاج بين الزمان والمكان فى لحظة معينة أو فترة معينة هى أربعينيات هذا القرن(٥).

أدى هذا التصور للتزامن الأفقى والعمودى إلى شكل روائى أقرب إلى الملحمة. وتصورنا الخاص للملحمة هنا ليس التصور الذى يرد كثيراً فى قواميس الأدب وباعتبارها قصيدة سردية طويلة تحصى تاريخ أو ملحمة أو مآثر بطل قومى، كما هو الحال فى الإلياذة والأوديسة، أو باعتبارها عملا موسوعيًا من حيث المعلومات والتفاصيل التى يشتمل عليها، أوباعتبارها عملا شعرياً أسطوريًا كما تمثل فى أعمال **بيرون وهوجو** سابقًا **وإليوت وجويس وباوند** لاحقًا(٦) بل نحن هنا أقرب إلى رؤية هذه الرواية فيما تصوره **دبلن** فى مقالة له بعنوان «مبنى العمل الملحمى» معارضًا النظرة الجمالية المألوفة، إن الملحمة لا تقص عملا ماضياً، بل إنها بدلا من ذلك تمثل أو تقدم الحاضر، وبهذا الصدد فإن صيغة الفعل الزمنية لا تهم ويمكن التنويع فيها بحرية(٧).

كتب **إبراهيم عبدالمجيد** فى هذه الرواية ومن خلال هذه الرواية ملحمة الإسكندرية فى الأربعينيات وكتبها من خلال تفاعل بين محاور أفقية ومحاور عمودية، ومن ثم فإن الآفاق الدلالية للعمل ليست قاصرة على الأربعينيات، وليست الرواية متضمنة لوجهة نظر سردية واحدة واحدة، إنما فيها عديد من الأصوات السردية المختلفة، وفى بعض الأوقات ينسحب الراوى ويختبئ وراء تقارير ذات طبيعة واقعية(

). فى الرواية حوارات بالفصحى وحوارات بالعامية وحوارات بلهجات عامية مختلفة (لهجة البدو ولهجة أهل المدينة مثلا) ومنها أيضًا حوارات بلغات أخرى غير العربية (الإنجليزية خاصة) وفيها إحصائيات (للمواليد والوفيات من المصريين والأجانب وأسباب الوفاة وكذلك أعداد القتلى فى جبهات القتال المختلفة وأنواع الأسلحة المستخدمة فى القتال.. إلخ).

فى الرواية سخرية ونكات وطرائف ولغة مهذبة أحيانًا وتقترب من مستويات اللغة النابية أحيانًا أخرى (الشتائم ولغة السباب الموجودة أحيانًا).

هناك امتزاج وتتابع فى الرواية بين مستويات السرد الخاصة بالراوى والمروى عنه أو المروى عليه، وأحيانًا ما كان المروى عنه أكثر دلالة من الراوى، بل ومحدداً لأحلامه ومشاعره وتفاصيل حياته (الإسكندرية بالنسبة **لمجدالدين ودميان والبهى** وغيرهما).

رواية «لا أحد ينام فى الإسكندرية» للروائى **ابراهيم عبدالمجيد** عمل متميز جديد لكاتب مبدع كبير. ■

هوامش :

١ ـ إبراهيم عبدالمجيد «لا أحد ينام فى الإسكندرية» ـ القاهرة: دار الهلال «روايات الهلال» يونيه ١٩٩٦م.

٢ ـ ك. ف. ستانزل، العناصر الجوهرية للمواقع السردية. (ترجمة عباس التونسى) ـ فصول، ١٩٩٣، ١١، ٤، ٦٠ـ٦٧.

٣ ـ Pinchin (J.L.). Alexandria Still Cairo: The American university in Cairo press, 1977, p.3.

٤ ـ من خلال: تيودور زيولكوفسكى. «أبعاد الرواية الحديثة» نصوص ألمانية وقرائن أوروبية، (ترجمة إحسان عباس وبكر عباس) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٢٤.

٥ ـ المرجع السابق، مواضع متفرقة من الفصل الرابع.

٦ ـ Frye, N.etal., The Harper Handbook to literature. New york: Harper & Row publishers. 1985.

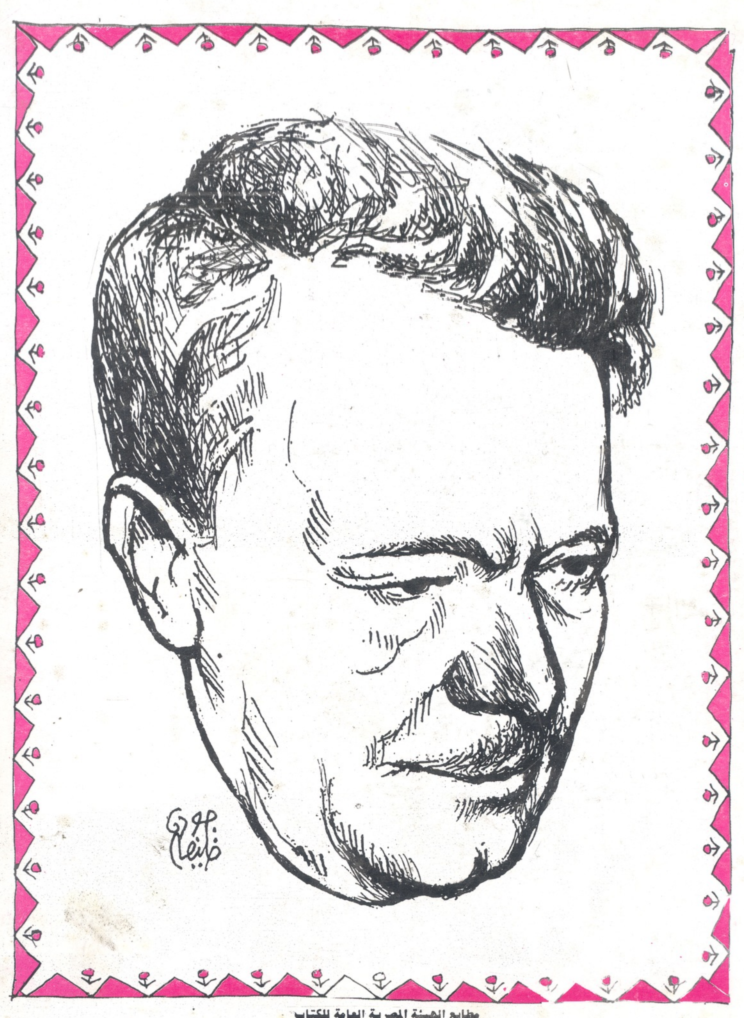
٧ ـ زيولكوفسكى، مرجع سابق، ص ١٣١.

٨ ـ نفسه.



«الخبز» لوحة فوتوغرافية للفنان : أحمد يوسف

الغلاف الخلفى :
بيرم التونسى (١٨٩٣- ١٩٦١)
للفنان جودة خليفة



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب